ESTUDIOS TEATRALES

LA CRÍTICA TEATRAL EN LOS MEDIOS GRÁFICOS ARGENTINOS. DE 1960 A 2022.

EL DISCRETO CREPÚSCULO DE UN GÉNERO PERIODÍSTICO.

ALBERTO CATENA

EDITORIAL
INTeatro

LA CRÍTICA TEATRAL EN LOS MEDIOS GRÁFICOS ARGENTINOS. DE 1960 A 2022

El discreto crepúsculo de un género periodístico

Alberto Catena

ESTUDIOS TEATRALES

EDITORIAL

Catena, Alberto
La crítica teatral en los medios gráficos argentinos. De 1960 a 2022. El discreto crepúsculo de un género periodístico / Alberto Catena - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Inteatro, 2023.
634 p. ; 22 x 15 cm. - (Estudios Teatrales)

ISBN 978-987-3811-78-1

1. Teatro Argentino. I. Catena, Alberto. II.
CDD A862

Ejemplar de distribución gratuita
Prohibida su venta

Foto de tapa: Paula Salischiker

Consejo Editorial
Gustavo Uano
Nerina Dip
Gisela Ogás Puga
Carlos Pacheco
David Jacobs

Staff Editorial
Carlos Pacheco (Dirección editorial)
David Jacobs (Edición y coordinación)
Graciela Holfeltz (Producción)
Patricia Ianigro (Distribución)
Laura Legarreta (Asistente de edición)
Juan Ignacio Crespo (Asistente de edición)
Agustina Periale (Diseño de tapa)
Mariana Rovito (Diagramación)
Sofía Bontá (Corrección)

© Inteatro, editorial del Instituto Nacional del Teatro

ISBN 978-987-3811-78-1

Impreso en la Argentina – Printed in Argentina.
Queda hecho el depósito que marca la Ley 11.723.
Reservados todos los derechos.

Impreso en Buenos Aires, marzo de 2023
Edición a cargo de EUDEBA
Primera edición

DEDICATORIAS

A Gerardo Fernández e Hilda Cabrera, *in memóriam*.
A mis amigos de la crítica teatral por los muchos y entrañables momentos de felicidad que compartimos y disfrutamos en encuentros y festivales de teatro. En especial a Roberto Schneider, Beatriz Molinari, Julio Cejas, Miguel Passarini, Fausto Alfonso, Olga Cosentino, Carlos Pacheco, Cecilia Hopkins, Patricia Slukich y Silvia Lauriente.
A todos los que generosamente se prestaron a ser entrevistados u ofrecerme información para este libro.
A los jóvenes críticos de teatro que, en medio de tantas dificultades y precariedad laboral, siguen peleando por mantener viva la profesión.
A Víctor Hugo Morales, por el infinito entusiasmo que despliega en apoyo del teatro independiente y por su inclaudicable prédica a favor de la justicia social y de un mundo más humanizado.
A David Jacobs, por el cariño que nos une y su admirable condición de lector.
A Horacio Banega, por su amistad y por todo lo que me enseñó de filosofía.
Al Instituto Nacional de Teatro por su labor y por la publicación de este trabajo.

INTRODUCCIÓN

ALGUNAS EXPLICACIONES NECESARIAS

Todo libro tiene su propia historia, una que antecede a la que cada creador desarrolla en sus páginas intentando, en clave de ficción u otro género, captar el interés o la atención del lector. Es la que se relaciona con los motivos o impulsos, cuando ellos están claros y pueden ser explicados, que generaron en el autor la decisión de escribir el trabajo que pone luego bajo el escrutinio del público. En el caso de este texto, la peripecia que le dio origen fue bastante simple y tuvo como inicio la cercanía del 2006, algo más de una década y media atrás. Había concluido una Maestría sobre Periodismo y Medios de Comunicación organizada entre la Unión de Trabajadores de Prensa de Buenos Aires (UTPBA) y la Facultad de Periodismo y Comunicación Social de La Plata, aprobando los finales de casi todas las asignaturas con un buen promedio y solo me faltaba una materia, que rendí bien un poco después, y resolver el desafío de elaborar una tesis final. Se me ocurrió entonces articular este trabajo en torno a un hecho que me preocupaba junto a varios de mis colegas: la crisis que empezaba a sufrir ya por ese tiempo, la crítica teatral en los medios gráficos del país. Avalada la idea por la que sería mi probable directora de tesis, me lancé a explorar cuáles podrían ser las causas de ese fenómeno y mi primer impulso fue comenzar a hablar con profesionales que compartían conmigo la especialidad en el medio, haciéndoles entrevistas. En particular para ver si coincidían con mi visión y a qué atribuían el problema. Más tarde la escritura de la tesis no se concretó, por razones que es largo e innecesario explicar, pero habiendo iniciado esa pesquisa pensé que sus primeros frutos y los que lograría cosechar a través del tiempo podrían volcarse en un libro. Le propuse entonces publicarlo al Instituto Nacional de Teatro y, por fortuna, aprobó el proyecto. Esa es la breve historia que dio arranque a este libro.

Al iniciar las primeras investigaciones, había pruebas evidentes de que esa especialidad era desvalorizada y tratada cada vez peor en las estrategias editoriales de varios de los medios más importantes del país, aunque ese proceso no se desarrollaba en ellos de igual manera ni en el mismo tiempo. Por esos años, sucedía, en particular, en la realidad del diario con mayor poder de captación e influencia en el público lector, *Clarín*, y poco a poco se extendió a otros de larga raigambre en los hábitos del lector en las provincias, a los que el matutino se asoció o absorbió, y más tarde a *La Nación*, o sea a la mayor parte de los medios que, en un tramo sustancial del siglo pasado, y con mayor visibilidad

y eficacia a partir de los años sesenta, habían sido el soporte más vigoroso de ese género y el lugar donde brilló con más nitidez. Fuente de consulta habitual de los lectores interesados en conocer lo que se ofrecía en las carteleras de teatro de Buenos Aires y las ciudades del país con más desarrollo de esa actividad, las críticas que ofrecían las páginas de esas publicaciones y otras menores en número de ventas, habían ya empezado a perder por el año señalado espacio e importancia, aunque como dijimos con diferencias en las fechas en que cada diario llevó a cabo esa política y la fuerza con que la aplicó. Sin duda, *Clarín* hizo punta en este proceso, fue la nave insignia de esa estrategia, que no solo afectó a la crítica, sino a la calidad del periodismo en general.

En aquel momento, y ante a esa declinación en marcha, comenzaban a surgir, como opción posible para ocupar el vacío que dejaban los medios impresos en papel, los sitios o lugares que Internet ofrecía a la comunicación. Recuerdo que uno de los primigenios espacios *on line* que se le dedicó a ese género en Buenos Aires fue el de la revista digital *Crítica teatral*, creada en 2005 por el amigo Gabriel Peralta, quien hoy vive y despliega su actividad periodística y docente en La Pampa. Esa tendencia se consolidó de manera tajante en los años siguientes, alcanzando incluso a los diarios, que empezaron a usar la web como un frente complementario de publicación para sus noticias y notas, a menudo con remisión de informaciones, coberturas o críticas con espacios más amplios y destacados que los dedicados por el papel. Hoy, por fines de 2022, difundir información por Internet se ha instalado con mucha fuerza y nadie cree que ese fenómeno vaya a revertirse, sino todo lo contrario: que seguirá creciendo. El mundo ha cambiado de manera vertiginosa y se han impuesto nuevos hábitos, tanto entre los lectores –mucho más si la referencia alude a los más jóvenes–, como en los grupos editoriales y en la prensa en general. Ese progresivo desinterés mostrado por los medios periodísticos gráficos por la crítica teatral y su raquítica presencia en ellos, hacen suponer que la conducirá a su probable extinción en el papel, tal vez siguiendo el destino que no pocos auguran al periodismo hecho en ese material impreso.

Es bastante triste admitirlo y mucho más asimilarlo, pero el oficio de los críticos teatrales en diarios y revistas –y no solo el de esos profesionales, pues, como es fácil constatar, la plaga se ha expandido como una mancha de petróleo sobre otras especialidades y el peligro acecha a muchos otros periodistas–, no parece ofrecer esperanzas de continuidad en los diarios, al menos, como labor valorizada y digna de respeto. Ni mucho menos de un probable retorno a las condiciones que permitieron en otro tiempo cumplir esa función con

dedicación absoluta y buena remuneración. La labor del crítico no exenta en su largo trayecto de desaciertos o errores, a veces gruesos, ni de detractores que la fustigaron, a menudo con razones atinadas, pero siempre dentro de un contexto general que, tanto en el ambiente social y artístico como en el ideario periodístico la avalaban como una parte necesaria de la cultura, del extendido y enraizado hábito que los creadores, y todo el mundo que se mueve a su alrededor, de analizar y reflexionar sobre sus obras o expresiones, en este caso referidas a un arte milenario como es el teatro, consustanciado con poderosos vínculos a la identidad de los argentinos. Tampoco se podría decir que esta declinación de la especialidad tenga que ver con la falta de críticos que sigan interesados en ella. Aunque el oficio ha sido muy golpeado, no faltan especialistas con la suficiente formación y nivel para llevar a cabo su labor con mucha idoneidad. La única razón de su déficit es que los medios han decidido hace años prescindir de ella, en algunos casos en forma absoluta y en otros consintiendo su presencia como lo haría un capitán de barco con un polizonte al que le permite seguir su viaje por razones que obedecen, más que a la cortesía o la generosidad, al cálculo de cuál puede ser el instante más oportuno para deshacerse de él.

Esa sensación de que existe muy poco o casi ningún lugar para la crítica teatral en los diarios se agravó claramente durante la irrupción del COVID-19. Ese flagelo de pesadilla que significó para la humanidad un llamado de severa atención sobre los peligros que corre el mundo, tan delicados que casi nadie tuvo ni ánimo ni tiempo para reparar en ese tema ni en varios otros parecidos ante la magnitud de la catástrofe sanitaria que asolaba al planeta. El fin de la etapa de confinamiento y el impulso que ese hecho produjo en las actividades teatrales y la propia crítica supérstite, no obstante desarrollarse las primeras en un ambiente de mucho cuidado por las consecuencias provocadas todavía en Europa a fines del año 2021 y acá mismo, me estimularon durante ese período a retomar el texto ya escrito y los materiales que aún debía ordenar para darle punto final a este libro de aparición tan diferida. Y lo hice porque seguía considerando injusta la desvalorización a que se había sometido en los últimos años a esta profesión y el pobre lugar en que seguía arrinconada, hecho por lo demás visible y que comprobé y ratifiqué con nuevas averiguaciones y lecturas y otras entrevistas realizadas en 2021 y 2022. También porque me sentí moralmente obligado a terminar el trabajo con el que me comprometí hace varios años con el Instituto Nacional de Teatro, que no me lo reclamaba, pero que yo sentía como una de esas asignaturas pendientes que, si no se las resuelven en algún momento, te acompañan con fastidio de por vida.

Y, por último, porque con la salida del confinamiento y la reanudación de los quehaceres teatrales, me sentí alentado a continuar con esta reflexión, convencido de que cada sector de la sociedad (y cada individuo dentro de él), por alta o escasa importancia que su aporte tenga en el conjunto de la comunidad –y el de la crítica teatral es seguro que está entre los de menor relevancia–, se enfrenta hoy ante un desafío ineludible: la necesidad de analizar a fondo cuáles son, en este mundo tan sorprendente como cambiante e injusto, las tareas para lograr que su existencia actual no se hunda cada vez más y pueda lograr en algún momento la satisfacción, al menos, de las necesidades humanas más elementales. Una existencia que consiga hoy y en el futuro próximo no solo mejores condiciones de vida, trabajo, salud, educación u optimización general de este tránsito por la tierra –hasta el momento insoportable para millones y millones de seres del globo olvidados en su miseria y sufrimiento–, sino también la posibilidad real de poder seguir viviendo, respirando y latiendo normalmente en este planeta tan descuidado por las infinitas vejaciones a que lo ha sometido la mano del ser humano. Los riesgos y amenazas de catástrofes que pesan sobre el medio ambiente son muchas y la tarea por evitarlas, si eso es todavía posible, no es solo de un sector, sino de todos los habitantes del mundo. Y en esa tarea, cada uno de nosotros debe hacer algo, esté donde esté.

Y otro factor que me ayudó a sentirme habilitado para concluir el trabajo fue pensar que, al margen de lo que podía aportar el texto en la pequeña batalla por difundir o hacer conocer la situación actual de la crítica de teatro en los medios gráficos, el libro, comprobada la cantidad de material acumulado (y el finalmente seleccionado), podía al menos, si ese primer objetivo fallaba, ser un testimonio de lo que en los últimos sesenta años pensaron sobre este oficio infinidad de críticos teatrales a los que, en muchos casos, tuve la fortuna de conocer en lo personal y al resto de leerlos. Y en ese sentido, este vistazo histórico del pensamiento de esos críticos tiene como marca esencial la de constituir, a través de su despliegue, una suerte de homenaje a una importante parte de ellos, que se entregaron con pasión a su profesión y que hoy sufrirían la misma sensación de desaliento –me refiero a los que ya están muertos– que atraviesa el espíritu de los que la practican o de los que, habiéndose retirado del oficio, no ignoran ni consienten el pobre estado en que se encuentra la especialidad. Las múltiples entrevistas realizadas en Buenos Aires y las distintas provincias estudiadas, dan cuenta, en la tonalidad propia que ofrece cada experiencia, de las travesías que los consultados recorrieron hasta llegar a ejercer la crítica teatral, los rasgos que signaron su formación o cómo enfrentaron la

tarea y la consiguiente responsabilidad de colocarse frente a un espectáculo y analizarlo, sin olvidar los momentos felices o disgustos que les procuró la profesión, entre otros aspectos.

Son historias que, como las que se dan en cualquier profesión, repiten ciertas semejanzas, pero al mismo tiempo muestran también diferencias específicas en lo que pensaban, o aún piensan, los entrevistados sobre el modo en que se debe encarar la crítica o la función que le asignan a ella, todo dentro en un panorama variado, que le da riqueza a ese diálogo coral. Lo que sí, y éste es un rasgo que unifica a la mayoría de las entrevistas, aún a las más lejanas, es que perciben a las últimas décadas como una etapa de gran declinación y suma incertidumbre respecto al futuro de la crítica. Esa sensación la expresaron tanto los reporteados a partir de 2006 como los que fueron entrevistados en los años más recientes, que viven directamente la experiencia de convivir hoy entre los escombros que quedan de la profesión y tienen clara conciencia de ello. Una sola aclaración más sobre el material: todas las conversaciones que se mantuvieron en la etapa que va de 2006 a 2010 o un poco más tarde fueron, cuando se pudo contar con la colaboración del convocado, actualizadas para que no reflejaran opiniones que hoy no sostenían o contuvieran datos que estaban ya envejecidos, excepción hecha de los que fallecieron en el camino y no se los pudo consultar. En el caso de los que no quisieron hacerlo, por expresarlo así o bien porque no contestaron a las comunicaciones que se intentaron con ellos o ellas, lo publicado se concentró básicamente en las referencias biográficas o aquellas informaciones que no habían perdido vigencia. En cada caso, se aclara si la entrevista fue o no puesta al día y el año en que se hizo. La querida amiga y crítica cordobesa Beatriz Molinari, por ejemplo, aceptó que se publicara tal cual estaba en la última versión (2019 más o menos), porque si bien algunas informaciones estaban algo superadas por los últimos cambios, éstos, en todo caso, no modificaban lo esencial, lo que se decía como crítica general al deterioro de la especialidad impulsado por el nuevo paradigma periodístico de los medios. En ese sentido, decía Beatriz, que esa charla funcionaba como el fotograma de una película que en su historia llevaba a un destino ya previsible y que, en diarios de papel, estaba ya cumplido. Habrá que ver si en la etapa en pleno proceso de desarrollo de la web se prepara *remake* de similares características a la versión vivida por el periodismo en sus mejores años o se prevé darle una vuelta de tuerca totalmente distinta a la historia, como se suele hacerse en algunas series, por un procedimiento llamado *reboot* o, según otros, *rebook*.

Unas palabras más en esta introducción sobre el itinerario que recorrió la elaboración de este libro. Quiero señalar que, desde un principio, tuve un claro propósito: que la crítica teatral y sus protagonistas en aquellas provincias que elegí para incluir en el trabajo, tuvieran un espacio destacado. Es verdad que esas provincias elegidas no han sido todas, ni siquiera la mayoría de las que existen en el país. Ese es un déficit patente de esta entrega, pero reconozco que concretar ese objetivo estaba ya desde el inicio fuera de mis posibilidades. Elegí las que, por mi contacto con su realidad, a través de distintos festivales de teatro u otro conocimiento, me mostraban haber tenido un mayor desarrollo en la crítica teatral, por lo menos en los años estudiados. Así que, cuando el proyecto de escribir el libro fue aprobado por el INT y empezó a tomar impulso, mi primer paso fue viajar por 2006, 2007 y 2008, a Córdoba, Mendoza, Santa Fe, Tucumán y Rosario, y gastarme en ese periplo todo el dinero que me había otorgado por entonces el Instituto como subsidio: cinco mil pesos. No era ni por entonces mucho dinero, pero sirvió para poder concretar esas incursiones y recoger a través de ellas las experiencias que, desde los sesenta, habían vivido aquellos que se dedicaron a la especialidad y la clara incidencia que su labor tuvo en la vida y la cultura de sus provincias. Sobre todo, en algunos tramos muy significativos de la vida política y social de ellas que, como en el resto del país, sufrieron hasta el advenimiento de la democracia en 1983, constantes trastornos y repliegues en su orden institucional.

En esa búsqueda en las provincias acumulé un voluminoso corpus testimonial, que hoy, con las actualizaciones correspondientes que implementé durante el 2020, 2021 y 2022, forman parte destacada del libro. Por cierto, este trabajo no hubiera podido concretarse, tal como hoy se presenta, de no haber contado con la extraordinaria e invalorable colaboración de distintos amigos críticos y de otros intelectuales que se prestaron con toda generosidad a contarme sus experiencias, tanto en el tiempo en que realicé aquel viaje, como en los contactos mantenidos en los años siguientes, especialmente en 2020 y parte de 2021, en las comunicaciones hechas para lograr algunas necesarias puestas al día de ciertos materiales. Todas ellas, durante la pandemia, se realizaron vía email, a diferencia de lo que había ocurrido con los anteriores. Para ser más precisos, sin embargo, digamos que acá en Buenos Aires, y con periodistas de diversos medios, hubo incluso ya en octubre y noviembre de 2021, y octubre de 2022, algunas nuevas entrevistas que se hicieron con contacto presencial porque las mejores condiciones sanitarias lo permitieron. Y que nos permitieron, además de agregarlas al libro, tener un

panorama más vivo y actual de cómo se desarrolla la profesión en sus lugares de labor.

A algunos de esos amigos que tanto ayudaron los cito en mi dedicatoria inicial, pero sin duda fueron muchos más los que contribuyeron al trabajo y a ellos también les agradezco de todo corazón su excelente disposición. Sé que, en una revisión detallada que cualquier lector se decidiera a hacer de la lista de críticos que he entrevistado y de los que pude recordar o aparecen mencionados en los distintos diálogos, es muy probable que falten nombres y otros no estén lo suficientemente examinados o estudiados. Fue un déficit previsto: a algunos no pude ubicarlos porque habían fallecido, a otros porque no me fue fácil encontrarlos. Soy el que más siento su ausencia o débil presencia. También me hubiera gustado que estuvieran algunos críticos de teatro infantil, de danza o de música, a los que valoro mucho, pero a esta altura del desarrollo del trabajo ese objetivo era para mí imposible de cumplir si quería terminar el libro y entregarlo a tiempo para ser publicado. Con seguridad, una pesquisa más profunda y más abarcadora que ésta podrá subsanar ese vacío en el futuro, aunque por mi edad es difícil que sea yo el que la pueda encarar. En provincias, la indagación sobre la crítica teatral va en casi todos los casos precedida por un sintético encuadre histórico sobre la actividad escénica del período abordado gracias al aporte de algunos libros consultados y los testimonios de varios entrevistados y estudiosos. Eso con el propósito esencial de registrar el impacto directo que el crecimiento del quehacer teatral tuvo en distintos años en el desarrollo de la crítica teatral, en especial en los períodos en que imperó la estabilidad democrática y una atención mayor a la cultura. Durante esas etapas el efecto era casi siempre especular e inmediato: el incremento de la actividad teatral, en un ambiente de superior libertad creativa, se traducía en un rápido reflorecimiento de la crítica en los medios. Hoy, ese fenómeno no se verifica en casi ningún sitio del país. En Buenos Aires, por ejemplo, donde la actividad teatral (oficial, privada e independiente) produce cientos de espectáculos al año (lo hacía antes de la pandemia y volvió a hacerlo en 2021 y 2022), la crítica, por distintas razones, no refleja hoy toda esa riqueza, esa variedad multicolor que tiene el panorama escénico aquí. Está lejos de ese horizonte, entre otros factores por el desplazamiento que ha sufrido en los diarios, aunque no solo por eso.

A ese material de las provincias le añadí luego nuevas entrevistas que hice en los años siguientes a críticos de publicaciones y diarios de Buenos Aires y La Plata (incluidos algunos de los que desarrollan su actividad profesional en el presente). Frente a esa cuantiosa masa de información y testimonios que había

conseguido, y luego de dedicarme en algunos años intermedios a la escritura de otros libros, la primera decisión que tomé, ya acercándome hacia el fin de la segunda década de este siglo, fue largarme a formalizar la escritura final del texto con la mayor libertad posible. Lo cual significaba utilizar el material como mejor me pareciera, desligarme del compromiso moral –que nadie me exigía por otra parte– de publicar todo lo que había grabado y recopilado. Primero para aliviar de datos secundarios y repeticiones inútiles a un libro que ya de por sí es copioso y exige por su extensión a un lector atento. Luego para contribuir al desarrollo de un relato más fluido. Confieso no saber si logré alcanzar, aunque fuese en una modesta medida, ese objetivo, pero me esforcé por evitar las reiteraciones, con excepción de las veces en que me parecía prudente remarcar parentescos que se daban en un contexto distinto o servían para insistir en algún concepto que consideraba clave. Y así, con el apoyo de algunas ideas generales que me sirvieron como guía de fondo para darle una cierta estructura al trabajo, avancé seleccionando lo que me parecía imprescindible y sorteando algunas de esas dudas que en ciertos momentos paralizan y hacen pensar si las decisiones que se están tomando son las más adecuadas.

Una de esas dudas, la última que me surgió mientras le daba las puntadas finales al libro fue si el paso de los quince años que duró su concreción del libro –aunque la mayoría de ellos no fueran empleados en su redacción, sino en otras tareas–, y las vertiginosas mutaciones que en ese período se produjeron en los hábitos culturales más generales de la sociedad argentina y mundial, ¿no habrían dejado su tema central un poco descolocado, fuera de cuadro? Más claro: si, ante esas preocupaciones que, como decía al principio, apremian a las personas del planeta en el vivir cotidiano, la inquietud de reflexionar sobre la injusticia cultural de haber convertido a la crítica teatral en una reliquia sin valor periodístico, ¿no se vería como un tema poco prioritario y digno de escasa atención? Considero que puede ser así, porque el libro no le atañe a un enorme sector de la sociedad, que está atribulado por asuntos muchísimos más urgentes. Frente a esa realidad quisiera, sin embargo, exponer dos o tres argumentos nada más, que me parecen pertinentes. En principio, subrayar que, si bien es verdad que los críticos no son un sector que pese el ámbito de trabajo social general, aún como minoría, tiene el derecho a expresar su disconformidad con esta situación. Y si extendiera el problema hacia el área de los lectores, espectadores y la gente que hacen teatro, también se podría encontrar allí interesados –no sabemos cuántos–, en disponer de esas críticas para poder ampliar su campo de análisis o reflexión sobre los espectáculos.

Otro punto a considerar es que este texto alude en su investigación a una especialidad que aún sigue viva, maltratada y marginada en los medios gráficos, pero que pelea por sobrevivir tanto allí como en otros espacios y soportes que no son solo los del periodismo en papel. Aunque desigual en su nivel de análisis, en Internet circula mucho material que se autodesigna como crítica teatral. Por lo demás, si los medios más influyentes se hubieran animado a abolir la crítica del todo, ya lo hubieran hecho, ya hubieran firmado su acta de defunción oficial. Como no quieren asumir esa responsabilidad, solo se dedican a quitarle cada vez más visibilidad y, sobre todo, a restarle espacio y con ello su posibilidad de análisis (que es su mayor valor) sobre su objeto: la actividad teatral. No hay, por otro lado, ningún estudio riguroso que pruebe la inexistencia de personas, al menos entre las que concurren a las salas teatrales, que no les interese en algún momento leer una crítica. Tampoco los espectáculos han abandonado la costumbre de publicar avisos a toda página y eso, aunque se sepa que en ocasiones se hace como canje, sigue siendo una operación ligada al negocio. Y si se ponen avisos a toda página, lo más probable es que haya luego comentarios, aunque sean solo elogiosos, que es casi la regla infalible de la actualidad. Eso sí, lo ofrecido en sus columnas es cada vez un material más exiguo, porque, de acuerdo con los códigos y puntos de vista que rigen en el periodismo predominante en el país y en muchos otros lugares del mundo, la gente no tiene tiempo para leer y necesita que aquello que se le transmite sea cada vez más escueto y reducido y, en lo posible, la oriente, evitándole la tarea de pensar, que es tan aburrida, según los cultores del nuevo credo. Bueno, este libro alerta contra esa estrategia, tan perversa como deformante y empobrecedora que impulsan los diarios hegemónicos, con la idea de que si hay ideas que alienten puntos de vista diferentes a los del elogio se rompe esa paz maravillosa que se logra cuando nadie piensa distinto.

Y un último detalle, no menor: ¿por qué no pensar que, en un fenómeno condensado en el microcosmos de una cierta práctica de la cultura laboral, se ocultan también ciertas claves que ayudarían a decodificar algunas de las verdades que anidan en un universo donde las pulsiones de vida pugnan todos los días contra las de muerte, intentando a través de distintas vías y estrategias al alcance (en la economía, la sociedad, la cultura, la información y tantos otros campos en los que actúa) poder sobrevivir? Cuando inicié las investigaciones para este libro, no pocos de los críticos entrevistados, viendo cómo se deterioraba la crítica en las páginas de los diarios, lo atribuían a los cambios en las modalidades periodísticas, a las necesidades que les imponía a

los dueños de los medios introducirse en nuevos frentes de batalla. Y, en parte, eso fue así. Pero, poco a poco, y mientras se extendía el fenómeno, la madeja del negocio se fue desovillando más y más y se pudo visibilizar que detrás de esas metamorfosis había otro propósito mayor que respondía a directivas más globales del neoliberalismo en el mundo para poder capturar la subjetividad y voluntad de las personas y asegurar así un consentimiento, un apoyo más sólido y perdurable para su poder. En los últimos tiempos muchos libros han explicado esta nueva realidad y me pareció pertinente que el próximo capítulo pudiera dedicarse a desarrollar y tratar de explicar, con el apoyo de varios de esos trabajos, esta situación, o sea, el contexto actual en el que se sigue desplegando esto que contamos, en principio, como el trastorno de una miniatura profesional del periodismo como es la crítica teatral, pero que tiene signos y conexiones claras con lo que está pasando a nivel general del periodismo y de la sociedad, que es todavía más grave.

CAPÍTULO 1

EL CONTEXTO GENERAL HOY

EL CONTEXTO GENERAL HOY

¿Por qué la crítica cayó en picada?

Poder evaluar con cierta aproximación los factores que incidieron para que los dueños de los diarios más poderosos de este país fueran contrayendo poco a poco el espacio para las críticas teatrales, a la vez que le negaban jerarquía periodística, me llevó un tiempo. Y fue leyendo materiales que no hablaban en lo específico del tema que nos atañe (la crítica teatral), sino de filosofía, política, comunicación y tecnología, que empecé a ver más claro lo que ocurría en algunos diarios, qué intereses se movían tras el vidrio oscuro y mentiroso de las razones que se esgrimían en sus páginas para explicar la mutación. También gracias a diversos artículos cuyos expositores tenían bien masticados y digeridos los temas de la información y su manejo. Es cierto, por lo demás, que nunca creí que ese ocaso de la crítica teatral fuera el fruto de un complot tramado con especial cuidado por un sector que desdeñara desde hace mucho el género. Aunque nunca faltaran artistas o editores que soñaran alguna vez con despellejar en particular a algún crítico, nunca los conflictos que suscitaba, salvo en ciertos casos puntuales, llevaron la sangre al río ni hicieron peligrar un consenso bastante generalizado de que era una forma de periodismo aceptada. Eso incluso en algunas redacciones donde –así lo cuentan varios relatos de colegas– no contaban con la simpatía de determinados editores, que de haber tenido poder la hubieran sacado hace tiempo de los contenidos de las publicaciones. El fenómeno obedeció desde los noventa en adelante a causas más amplias que empezaron a afectar, en simultáneo o después, a la crítica teatral y a otras especialidades. Y, sobre todo, a una forma de concebir el periodismo que se había consagrado durante varias décadas de ejercicio en distintos medios y que incluso hoy tiene defensores, aunque no en los medios con mayor poder en el país.

Con el pretexto de desarrollar un periodismo más "moderno", accesible y democratizador en la relación con el hombre común –después de todo, se decía, las críticas de arte o cultura estaban destinadas solo a ciertas elites de ilustrados–, se fueron introduciendo otras reglas, otras metas que acompañadas por la aparición de diseños más atractivos y el cambio en el nombre de algunos suplementos, en especial los de espectáculos y entretenimiento, y el invento constante de secciones que pudieran divertir más al lector, imprimieron un

giro de 180 grados al periodismo existente en esas secciones. Fue así que se puso en marcha toda una maquinaria dirigida a afianzar los nuevos negocios económicos de los medios –en un principio la radio y la televisión, luego muchos otros– y la captura de lectores, oyentes y espectadores que respondieran bien a los estímulos de la publicidad, los pasatiempos frívolos y los discursos de tipo ideológico que servían a esa política. Esa fuerte conversión de los códigos periodísticos imperantes arrancó con el salto de *Clarín* al rango de empresa multimedia, como se tratará más adelante. Allí comenzaron, en un proceso que replicó lo que sucedía en otros territorios a nivel global, los primeros experimentos que más tarde se transformaron en la degradación actual de las viejas prácticas periodísticas que sufre la Argentina, no las que tal vez hubieran merecido su desaparición por inutilidad o escasez de valor, sino de otras que, sin ser perfectas, habían prestigiado en algunas etapas al periodismo nacional. Es decir, con el agua de la bañadera arrojaron también a las cañerías al bebé de la casa, podríamos decir parafraseando a Brecht.

Para articular ese salto, varias empresas tuvieron que pasar a practicar un periodismo distinto al que habían practicado. La periodista y filósofa Ivana Costa, que fue durante años crítica de teatro en *Clarín* y luego editora de *Revista Ñ*, nos explicaba en su excelente libro *Había alguna vez algo real* (de 2019, editorial Mar Dulce), cómo se operó esa mutación, ese salto, sin mencionar a ningún diario en especial, sino concentrándose en el fenómeno que envolvió a casi todos ellos. "Desde el punto de vista de la organización de sus principales difusores –comentaba entre las páginas 217 y 222–, en el siglo XIX se forman dos grandes bloques de medios: periodismo liberal, que toma al periodismo como herramienta política, y la prensa de negocios. El proceso de fusión de los dos tipos se consolida muy pronto y la revolución tecnológica de finales del siglo XX los encuentra fundidos en una sola tipología: hoy las empresas económicas, que nacieron periodísticas (es motivo de otro libro en qué medida lo siguen siendo), son ya grupos económicos que producen y comercian una cantidad de productos relativos a la información, pero también a la más genérica e inespecífica *comunicación*, y al entretenimiento, y todavía tienen influencia política, aunque disputan su lugar preponderante en la formación de la opinión pública con plataformas y redes, y con múltiples maneras de traducir *hechos reales* y datos en información vendible." Quien tenga alguna idea de lo que hoy se hace en periodismo con los llamados algoritmos sabrá a qué se refiere Ivana al hablar de "múltiples maneras de traducir *hechos reales* y datos en información vendible."

Hablando luego de cómo la concentración de los medios y la mercantilización de la atención de las audiencias llevaron ya durante el siglo XX hacia la desintegración de la esfera ciudadana y el anhelo iluminista de un periodismo como fuente de expresión de la verdad, Ivana Costa citaba en otro lugar de su libro y para reforzar su idea, una frase de Jürgen Habermas extraída de su ensayo *Historia y crítica de la opinión pública*: "Surgió una nueva clase de influencia, un poder de los medios que –utilizado con herramientas de manipulación– hizo perder la inocencia al principio de la publicidad. La opinión pública, dominada y pre-estructurada al mismo tiempo por los *mass media*, degeneró en un ruedo impregnado por el poder, y en ese ruedo se libra una nueva batalla no solo por el control de la influencia sino también por la regulación de los flujos de comunicación que actúan con eficacia sobre el comportamiento." Y aludiendo ahora a la centuria siguiente, Costa afirmaba ya por su cuenta: "En el siglo XXI las tendencias centrífugas y atomizadoras de los nuevos medios aceleran el proceso de desintegración de aquella prensa forjada en el siglo XIX. Lo mismo que la explosión de redes y plataformas, que ya no solo buscan la atención de los consumidores sino también la explotación económica del perfil privado de los usuarios, incluso con la comercialización de sus datos, lo que da paso a otras formas de manipulación." En sintonía con esta afirmación, el recordado Horacio González comentaba en un artículo escrito en *Página 12* del 7 de marzo de 2019, aludiendo a Habermas: "La ética de la responsabilidad y la ética de la convicción ya no tienen ningún empleo real para definir la acción política. El neoliberalismo las malgastó y aniquiló. Hizo trizas la idea de Habermas de que en el espacio público triunfa siempre 'el mejor argumento'."

Agregaré a las citas de Ivana Costa dos párrafos más de su libro, que me parecen muy esclarecedores acerca de lo que ocurre hoy en el periodismo. En el primero se afirmaba: "Si al análisis sociológico de entidades abstractas (*esfera pública*, *Ilustración*, *poder*) se suma la experiencia concreta de lo que ocurre en las redacciones de los medios gráficos –que fueron hasta no hace mucho las principales fábricas de narrativas de sucesos reales– y se observa cómo se hace periodismo hoy, crece la sensación de que se llegó muy cerca del límite. Ya sea por la irrupción de las nuevas tecnologías, ya sea por los cambios en la conformación de grupos económicos de medios, desde fines del siglo XX se suceden transformaciones notables en las narrativas de sucesos reales, tanto desde el punto de vista de su producción como el de su recepción. En cuanto a la producción, se modificaron por completo las rutinas de búsqueda,

procesamiento y redacción de textos. Las Tecnologías de la Información y la Comunicación (TIC) multiplicaron los archivos disponibles, pero los volvieron, en cierta medida, inmanejables. Su uso sin entrenamiento es fuente habitual de errores y omisiones. Entre otras cosas, porque esta disponibilidad hizo creer a más de una generación de periodistas que *todo está en la red*; una confianza irracional que barre con cualquier forma de investigación *de campo*, dinamitando tanto la base empírica de la mayoría de lo que se publica como la certidumbre cognitiva que eso es capaz de inspirar. La ilusión de infinita disponibilidad que propone Internet también redujo las fuentes de financiación para el periodismo de investigación, aún el más acotado. Las empresas periodísticas tienen muchos menos corresponsales; las redacciones cuentan con menos especialistas; los espacios de contraste, chequeo y corrección se reducen al máximo o se eliminan. Los diarios o periódicos que cuentan con departamentos de *fact-checking* son una selecta minoría en el mundo. En el resto de los medios, no existen o actúan con metodologías relativamente miopes, que contrastan exclusivamente con lo que se puede hallar *on line* (no se sale prácticamente nunca de la infoesfera) o limitan su chequeo a opciones ideológicamente predeterminadas."

En el segundo decía: "Este pasaje del *newsroom* al *cloudsroom*, es decir, la transformación de las redacciones y la migración de los centros de producción de la información noticiosa a la nube, tiene otro efecto: la *commodificación* de la información, el convertir cualquier tontería en noticia para lograr un clic en la infoesfera, para venderlo en el mercado del *infotainment*. El mercado del entretenimiento es mucho más seguro y redituable para los grupos de medios que el periodismo de calidad, que exige una inversión mucho mayor y un compromiso técnico que excede a –y suele estar por fuera de– la infoesfera. Eso explica la degradación cualitativa del material periodístico disponible hoy en diarios y revistas (en medios audiovisuales, la situación puede ser peor todavía). Por otra parte, las nuevas técnicas narrativas –escrituras lineales, hipermedia, trasmedia– que se usan para producir relatos de sucesos reales vuelven mucho más fluida su transmisión, pero también los hace más vulnerables, más proclives a la repetición, y más expuestos a la indeterminación entre verdad, falsedad y ficción." Como una de las tantas conclusiones que sacaba de todas estas descripciones que hacía, la autora del libro sostenía luego: "Defender la credibilidad de la narración de los sucesos reales parece peregrina desde la perspectiva de su producción o su recepción. Nuestra confianza se ve siempre amenazada por ejemplos de mala calidad, poco creíbles, o por un sistema que produce falsedades y que excede toda media, que ha puesto la revolución tecnológica de las comunicaciones

al servicio de la confusión: usinas de *fakes news*, *bots* que difunden mentiras y comentarios anónimos hostiles que inhiben la crítica, manipulación a gran escala. Parece una batalla perdida a la que no tiene sentido siquiera asomarse. Pero, ¿es así realmente? En otras áreas del saber que también lidian con datos, información y hechos reales –en las ciencias físicas o naturales, por ejemplo– no se respira un aire tan nihilista, ni tan resignado. Parece más bien un trauma de las ciencias sociales y humanas: son ellas las que –más allá de toda sensata cautela– se imaginan batallando contra gigantes fabulosos, invencibles. Y todo por no proclamar abiertamente la adhesión a criterios de verdad y a normas de objetividad que permite grados crecientes de certidumbre."

Hoy esta situación de los medios, que abarca a distintos países del mapamundi, en nuestro país se traduce también en una forma de trabajo que el fallecido periodista Julio Blanck calificó en su momento de "periodismo de guerra". Bien, entre las víctimas directas o colaterales que ha dejado ese nuevo periodismo, aunque no siempre pueda calificarse "de guerra", están la crítica teatral y otras especialidades que, sin sucumbir del todo, hoy se mueve entre las ruinas que ha dejado la demolición de las viejas arquitecturas del oficio y esa "degradación cualitativa" de los materiales que se ofrecen al lector a la que alude Ivana Costa. La plutocracia cada vez más rica que encabeza los negocios más prósperos del modelo capitalista neoliberal y sus estrategas de nuevo cuño descubrieron pronto que el dominio sobre los medios de comunicación –que ya no incluían solo a los diarios, la radio, el cine, la televisión, también Internet y las redes sociales– era mucho más relevante que en otras épocas para perdurar en el tiempo, para consolidar su hegemonía mediante la captación de subjetividades que pudieran identificarse con el sistema y sus postulados.

De ahí la importancia que alcanzó el control de esos medios de información en esa tarea para, a partir de una modificación radical de sus viejas reglas, utilizarlos en esa suerte de embotamiento mental de millones y millones de personas. Los viejos usos que se aplicaron en el periodismo de Occidente bajo un liberalismo político más laxo y algo más contemplativo en lo distributivo –al menos cuando las papas quemaban y al terminar la Segunda Guerra Mundial se apeló al estado de bienestar para enfrentar con éxito el peligro que representaba el cuco del comunismo– tenían otros rasgos. Y sin abandonar su prédica de seducción para captar a sectores de sus distintas sociedades, ni dejar de hacer trampas y de cometer transgresiones en sus prácticas informativas e incluso de mentir, se mostraba, sin embargo, bastante más laxo, permeable y respetuoso a los principios de la objetividad. Acaso no

tanto porque compartieran esos ideales, sino porque su violación provocaba el riesgo de un alto descrédito ante lo que se llamaba opinión pública, que todavía parecía funcionar.

Con el advenimiento del Consenso de Washington y la aparición del neoliberalismo, las estrategias empezaron a mudar de rostro. Los dirigentes se lanzaron a mentir con mucha más frecuencia y desvergüenza y hasta los diarios de mayor prestigio, o cierta pulcritud a la antigua, como el *New York Times*, se sumaron a sus patrañas. Un caso grave entre los muchos que se pueden recordar es la mentira de las "armas de destrucción masiva" supuestamente albergadas por Irak, que le sirvió a los Estados Unidos para lograr luz verde e invadir a ese país, perpetrando allí uno de los genocidios más viles de la era contemporánea. Con el fabulador serial que fue Donald Trump en la presidencia de la Casa Blanca, esa práctica se multiplicó y se empezó a extender hacia otras sociedades donde los sectores más ultraconservadores, aun estando en plena democracia y aprovechando las facilidades que les otorgaba las redes sociales y otros dispositivos del adelanto tecnológico, hicieron y hacen de esa práctica un culto y un trabajo de intoxicación constante y rentado.

Al respecto, y retomando la frase de Ivana Costa que comentaba que en la sociedad actual se ha puesto la revolución de las comunicaciones al servicio de la confusión y la manipulación, sería bueno recordar algunas advertencias que sobre el tema surgen de la lectura de varios trabajos de autores tanto nacionales como extranjeros. Hay un consenso consolidado en el mundo, aunque con distintos niveles de comprensión, de que los adelantos e instrumentos que aporta la tecnología son de mucha utilidad para la vida de las personas y han facilitado el trabajo intelectual, la comunicación y muchos aspectos de la existencia en sociedad. Es un asunto que no ofrece discusión. En cambio, la adopción de hábitos persistentes y adictivos que acompañan el uso abusivo por parte de las personas de algunos dispositivos, muy estimulados por las propias empresas que los proveen, provoca con frecuencia efectos que no son banales ni intrascendentes. Son comportamientos sobre los cuales es necesario tomar conciencia y, en lo posible debatir, para poder verificar si adoptamos ese uso de modo automático y sin saber que puede perjudicarnos o si, conociendo como intentan direccionar nuestra voluntad, lo aceptamos con libertad y continuamos con la misma conducta, dejando que se aprovechen de nosotros. Esta última es una opción contraria al interés del propio usuario, pero, advertido éste de ese peligro, si no se defiende, la responsabilidad de no hacerlo recaerá sobre él. Sarna con gusto no pica, dice el refrán.

Es sabido que las empresas que diseñan las plataformas digitales y las aplicaciones para los celulares (Google, Facebook, Amazon, Apple, Netflix, Microsoft) despliegan una infinidad de estrategias de seducción –y lo que es peor: de manipulación– para conquistar el tiempo y la atención de sus usuarios. No lo digo yo, que me muevo frente a la tecnología como un gorila al que le ofrecen un banquete y sale corriendo. Lo dicen los expertos y estudiosos y las regulares noticias que aparecen sobre el tema. En septiembre de 2021, por ejemplo, una antigua empleada de Facebook inició un juicio contra su dueño, Mark Zuckerberg, denunciándolo de haber consentido seguir aplicando un producto que provocaba graves daños a los niños. Y que, descubierto ese efecto, la empresa siguió con la venta de él con tal de no detener el flujo de ganancias millonarias que estaba obteniendo. El libro *Manipulados. La batalla de Facebook por la dominación mundial*, de las periodistas Sheera Frenkel y Cecilia Kang, ilustra con abundancia de datos la historia acerca de la creación de esa plataforma y la desaforada ambición de su líder por lograr cada vez más influencia en el espacio de una globalidad, donde, para avanzar y disponer de más poder y dinero, no se renuncia a ningún método. Esas unidades de negocio, sobre todo Google (YouTube) y Facebook (Instagram), son las que "estimulan la función de los trolls, que llevan adelante gran parte de las *fake news*, pues benefician sus intereses: la de producir escándalos variados que llamen la atención y que produzcan millones de 'compartir' en masa llamada viralización. Ese compartir atenta contra la verdad, sus mensajes no tienen autoría, simplemente es un dedo que pasa por el botón de *share* que se dispara al infinito", afirmaba al respecto Martín Smud en un artículo que escribió en *Página 12* del 5 de junio de 2022. Y ese compartir en las redes sociales, que en un principio parecía favorecer la democratización de la información, finalmente "se volvió un negocio, la práctica de la viralización –donde lo que importa es la cantidad de millones de veces que se comparte más que el contenido de la información–. Se entró en una nueva era donde la fuente de la información no es importante, donde lo que se enfatiza es la reproducción del 'compartir'", redondeaba el citado Smud.

También en una esclarecedora entrevista que le hizo *Página 12* el 20 de julio de 2020, el tecnólogo y economista Santiago Bilinkis, autor del libro *Guía para sobrevivir al presente*, subrayaba que ese operativo de captura de voluntades promovido por esas grandes unidades de negocio se agudizó mucho durante la epidemia de coronavirus, porque las personas, con más tiempo libre y en su casa, dejaban más impronta de sus gustos. "Gran parte del negocio depende de la información que puedan capturar acerca de los usuarios –explicaba–. Si

siempre hacías tus compras en el supermercado, no había rastro digital de tus hábitos de consumo. Ahora hay información valiosísima para quien la pueda manejar. Claramente es una situación muy conveniente para las compañías, y nos obliga a elevar nuestros mecanismos de defensa. La otra cosa que es muy importante es desactivar todas las notificaciones." Y enseguida añadía en el mismo diálogo: "Las notificaciones no tienen como propósito notificarte, tienen como propósito interrumpir y distraerte. Cuando la herramienta que usás es un dispositivo digital, en el momento que lo agarrás hay un montón de software adentro de tu teléfono al que le conviene que vos hagas algo diferente a lo que estabas por hacer. Es la primera herramienta que, cuando vos la empezás a usar, te empieza a tratar de usar a vos." Este es el interrogante que está en la sustancia más profunda de cualquier debate sobre la cultura, la crítica o la información que nos provee un dispositivo tecnológico: ¿si ese material nos sirve para ampliar las fronteras de nuestro pensamiento y nuestra libertad de reflexionar con autonomía sobre los temas que se nos presentan o si, al revés, nos induce y manipula para que aceptemos las indicaciones o mecanismos a través de los cuales esas empresas hacen sus jugosos negocios? Una pregunta que hoy debería estar en el centro de la preocupación de cualquier ciudadano.

Frente a este hecho, el autor mencionado ilustraba lo que pasaba con otro ejemplo: "Así como tu cuerpo está hecho de lo que comés, tu mente está hecha del contenido digital que consumís. Si estás mirando documentales sobre ecología tu cabeza se arma de una manera y si mirás contenidos sobre la vida de ricos y famosos se arma de otra, es inevitable. Pero no tenemos la misma conciencia de que Internet está lleno del equivalente digital de la comida chatarra." Y más adelante decía en otro lugar: "Tenemos que cambiar el chip porque la adicción es mala en cualquier contexto, en especial si alguien se mete con tu ideología, con tus hábitos de consumo y con tus relaciones interpersonales." Y finalmente redondeaba: "La tecnología bien utilizada y puesta al servicio de nuestros fines es una herramienta espectacular. El problema es que en este momento está siendo utilizada, en general, para volvernos funcionales a los fines de otros." Se trata ni más ni menos que de eso, de determinar quién decide sobre nuestras conductas, si nosotros o los que, amparados en la presunta inocencia de un dispositivo tecnológico que parece buscar todo el tiempo tu bienestar, solo pretende orientar tu voluntad en cierta dirección. No comprender esto nos pone en riesgo de deslizarnos lenta y débilmente a una nueva y más sofisticada forma de esclavitud, una suerte de esclavitud voluntaria porque la impulsamos nosotros, pero tan sojuzgadora y cruel como la otra. En un plano más político, que se vincula con

la democracia y el cuidado de los derechos esenciales que protege, ese desafío es el mismo al que se enfrenta todos los días el ciudadano común al decidir qué hacer con su vida y qué elecciones toma para asegurar que las elites del poder no le restrinjan cada vez más sus conquistas. Por eso, tomar conciencia de esa situación, vengan de donde vengan los efectos cegadores de esas manipulaciones, y enfrentarlas, es un reto inexcusable.

Como refuerzo de esto que dice Bilinkis, citaremos además algunos fragmentos del libro *Tecnoceno. Algoritmos, biohackers y nuevas formas de vida* (Taurus, 2021), de la doctora en Ciencias Sociales por la UBA e investigadora del Conicet, Flavia Costa, quien hace a través de sus páginas un magnífico aporte a la comprensión de la radical transformación de época provocada por el desarrollo de tecnologías de gran complejidad y altísimo riesgo y su influencia sobre las formas de vida de la humanidad (modificación de multitud de hábitos sociales, culturales, laborales y de otro orden por efecto de la tecnificación generalizada) y la relación de ésta con la naturaleza y las especies vivientes. Eso, además de exponer que, por su continuo avance, constituyen un riesgo fatal no solo para las poblaciones de hoy y las futuras, sino para la propia existencia del planeta. Entre los efectos que, según se sabe, caracterizan a este período (que algunos teóricos denominan Antropoceno) y que Flavia Costa llama 'Tecnoceno', como una declinación o especificación del término anterior, se cuentan: el cambio climático, producto de la emisión de dióxido de carbono y otros gases de efecto invernadero; la pérdida de biodiversidad y el aumento de la población humana; la alteración, por obra del humano, de ciclos biogeoquímicos como los del agua, del carbono, del nitrógeno y del oxígeno por medio de la actividad industrial, la deforestación, la contaminación de suelos y napas por acción de fertilizantes y plaguicidas.

Con el enorme desarrollo de la tecnología de las comunicaciones y la información, y la posterior privatización de Internet, una de las metas que se fijaron los cerebros que trabajan para afianzar el poder de las grandes corporaciones del poder, se produjo la posibilidad de lograr el control de la voluntad humana para inducirla a servir a sus intereses, tal como lo señalaba Bilinkis. En la página 12 de su libro, que en adelante será citado simplemente como *Tecnoceno*, Flavia Costa recordaba que, en 1977, Michel Foucault brindó una breve y hoy muy difundida intervención en la Universidad de Vincennes titulada *Nuevo orden interior y control social*, en la que, ante el declive evidente del modelo de gobierno disciplinario, anticipaba el escenario de lo que luego Gilles Deleuze denominaría "sociedad de control". Y a continuación agregaba la autora: "Esta

nueva sociedad estaría basada en un 'sistema de información general' que no tiene por objetivo central la vigilancia continua de cada individuo, sino la posibilidad de intervenir allí donde se constituya un peligro –o una oportunidad comercial o política–: 'una especie de movilización permanente de los conocimientos sobre los individuos', de base informacional." Para dar un ejemplo ilustrativo y actual la investigadora sostenía que la última pandemia, cuyos efectos todavía permanecían aquí y en Europa a finales de 2021, y a la vista de cómo se habían movido los hechos, como una de esas oportunidades comerciales, un proceso disruptivo de gran envergadura que, surgido en el contexto del nuevo orden instalado por el salto tecnológico, fue aprovechada por las grandes corporaciones para hacer negocios que les proveyeron ganancias millonarias.

De hecho, los números lo confirman. En mayo de 2020, apenas dos meses después de que la Organización Mundial de la Salud declarara la pandemia, la revista *Forbes* publicó en tapa que veinticinco de las personas más ricas del mundo habían aumentado su patrimonio en 255 mil millones de dólares. Se trataba, en lo esencial, de empresarios de las telecomunicaciones, las redes sociales y el comercio electrónico. Los tres primeros de esa lista áurea eran Mark Zuckerberg, CEO de Facebook, cuándo no; Jeff Bezos, fundador y hasta febrero de 2021 CEO de Amazon, que en julio de ese año celebraría su nueva etapa en los negocios con un viaje de 11 minutos al cosmos en una cápsula espacial privada de su empresa Blue Origin, todo lo cual le salió la friolera de 7,5 millones de dólares; y Colin Huang, fundador de Pinduoduo, la segunda cadena de mercado en línea más grande en China después de Alibaba. Y en un anexo metodológico del informe de la organización no gubernamental Oxfam de 2021, se indicaba que, entre 2020 y 2021, los diez millonarios más ricos del mundo incrementaron sus riquezas en cerca de 540 mil millones de dólares. Es la riqueza que acumularon durante la pandemia, no la acumulable con la cifra anterior. Como decía Flavia Costa, esa cifra serviría para garantizar por tres o cuatro años dos vacunas anuales para toda la población mundial a un costo de vacuna de 10 dólares la dosis. Negocios son amores, como solía decirse, si van acompañado por tecnología, como ocurre ahora, mucho más. Esta poderosísima desigualdad que organiza nuestros intercambios (desigualdades socioeconómicas, étnicas, de edad, de género, territoriales y geográficas), sumada al volumen de la especie (la población de la tierra subió de 3 mil millones de habitantes en 1960 a 7,6 y 7,7 mil millones en la actualidad, con un 60 por ciento de radicación de ella en las zonas urbanas), los desarrollos científicos-técnicos que hemos puesto en marcha y la degradación del

ecosistema, han colocado al planeta entero en un lugar de grave vulnerabilidad, afirmaba Flavia después en la página 19 del libro.

"De allí que, entre las tareas que deberemos desarrollar en el incierto futuro pospandemia, una fundamental será asomarnos a la cuestión de los efectos del 'schock de virtualización' al que condujeron las medidas de aislamiento de buena parte de la población mundial –seguía Flavia Costa, ahora en la página 20–. En pocas semanas, asistimos a un proceso vertiginoso de digitalización de la experiencia cotidiana: buena parte de las personas ha adquirido por necesidad alguna clase de competencia tecnológica que hasta el momento no tenía, en un giro hacia lo digital que –se insiste– 'llegó para quedarse'. De ahí que es preciso imaginar prácticas en las que la innovación social y la digital puedan ir de la mano, como dice el periodista e investigador de la ciencia bielorruso Evgeny Morozov. Y detectar pronto aquellas que puedan obstaculizarlas –prácticas de digitalización que solo benefician a las más grandes empresas trasnacionales, en un marco de profundización de lo que Shoshana Zuboff, en *La era del capitalismo de la vigilancia* (2020), llama 'capitalismo canalla'– es clave para delinear políticas hacia el futuro." "Si queremos construir un escenario pospandemia que pueda beneficiarse de esta aceleración técnica forzosa que estamos viviendo, es imprescindible estudiar lo ocurrido y definir con claridad los problemas a los cuales preferimos enfrentarnos –continuaba–. No solo para facilitar el acceso a bienes y servicios digitales a muchísimas personas que aún no lo tienen –algo sin duda necesario, pero que también conlleva retos y amenazas: a la privacidad, a la soberanía nacional, a capacidades personales como la concentración y resolución de problemas complejos, a la independencia de criterio–, sino también para imaginar alternativas estructurales de desarrollo con soberanía tecnológica, cuidado ambiental y protección de los bienes comunes. Y con capacidad informada para decidir cuándo sí y cuándo no abrazar la digitalización." Y concluía ese planteo en la página 21 afirmando: "Desde Aristóteles hasta nuestros días, la tradición filosófica nos enseña que la potencia más específica del viviente humano se asienta en lo que Giorgio Agamben denomina 'potencia de no': la capacidad de decidir cuándo hacer y cuándo no hacer aquello que podemos fácticamente hacer. Este gesto de reflexión, de decisión meditada, es lo que distingue el reino de la necesidad –el riguroso de la obligación, y también el destructivo de la compulsión– del reino de la genuina libertad humana."

Internet: ¿solución o laberinto?

La afirmación de que el giro digital "ha llegado para quedarse", como dice Flavia Costa, propone una perspectiva para la crítica teatral que, aunque previsible desde hace algunos años, con seguridad acelerará los procesos de desplazamiento de esa especialidad hacia el mundo virtual y podría colocar la situación actual de retroceso o jaque en el sector gráfico en un terreno distinto. Una situación en la que fuera posible librar una batalla por recuperar los espacios y el valor que ahora se le niegan a la crítica teatral muy en especial en los diarios. Mucho más si se acepta que la impresión de medios en papel, según los pronósticos más difundidos, no parece tener asegurada una larga vida. En primer lugar, si reparamos en que la lucha por la protección del medioambiente podría llegar a ser en un grave obstáculo en el futuro para nuevas deforestaciones y la obtención de materia prima esencial. Como dato curioso queríamos agregar que, hasta Héctor Magnetto, zar del monopolio empresarial llamado *Clarín*, dijo en una conversación que mantuvo con el periodista Martín Sivak –volcada luego en el libro de este autor: *Clarín, la era Magnetto*–, que la última edición del matutino en papel se produciría en 2029 y que él no estaría vivo. Se plasme o no esa profecía, y con él vivo o en viaje al más allá, lo cierto es que no resulta improbable que en diez años haya ya algunas novedades en ese plano. Y la marcha hacia la digitalización total, como todo hace suponer, seguirá su camino inexorable. ¿Se salvarán de esta marejada los libros o incluso algunos diarios llevados a su mínima expresión? Todo está por verse y habrá que estar atento.

En ese sentido, el potencial campo de disputa en que se pueda transformar el soporte digital para mejorar la crítica teatral y muchas otras disciplinas, planteará nuevos interrogantes y problemas a resolver, muchos más de los que ya plantean. Y, al mismo tiempo, como afirma la autora citada, un casi imprescindible deber de estudiar a fondo el medio, el tenor de sus cambios y sus posibilidades, con la finalidad, y esto lo afirmo yo, de definir con claridad las mejores estrategias de recuperación de la calidad de la especialidad y del periodismo en general. Porque allí es previsible que surjan obstáculos y oposiciones a ese propósito. Y, ante eso, y si no fuera posible avanzar, habrá que imaginar, con criterio libre e independiente, cuáles serán las alternativas de desarrollo posibles de transitar, iniciativa que, debido al estado de debilidad en que esta etapa ha dejado al sector de críticos teatrales, tal vez deba impulsarse como parte de una batalla más amplia por una comunicación democrática,

honesta y transparente, desafío histórico insoslayable de este tiempo, aquí y en el mundo, para poder limitar las distorsiones y prácticas de un periodismo que a esta altura no merece ser llamado así y que ha degradado la profesión como nunca antes.

Decimos esto, además, debido a que todos saben que la ampliación de la digitalización no es hoy garantía de una comunicación más democrática. Todo el periodismo que se escribe hoy podría llevarse al plano virtual y el panorama seguiría igual o no cambiaría gran cosa. Ni Internet, ni las plataformas que operan en su galaxia, han sido ejemplo de ecuanimidad o de conducta democrática, como se esperaba en los comienzos de la web, cuando algunos ilusos creían que la expansión de las redes sociales promovería una mayor difusión de la diversidad de opiniones y un debilitamiento de los medios hegemónicos. Nada resultó así. El ámbito digital se convirtió con los años en un espacio para la manipulación de las personas y para los nuevos negocios que se organizaron allí. Ese cambio está explicado con mucha claridad por Flavia Costa desde la página 46 en adelante de su libro. "En el caso de la Internet de la década de 1980, la NSF (National Science Foundation) mantenía un importante control: si bien contrataba empresas privadas que proveían la infraestructura, ella disponía sobre el software y los contenidos, a través de las políticas de uso, las Acceptable Use Policy (AUP), que implicaban un tendido de redes sin fines de lucro, dedicadas solo a la investigación científico-tecnológica y a la educación." Esta etapa, diríamos idílica de Internet, concluyó en 1992 cuando el Senado de los Estados Unidos aprobó una enmienda a la ley de la National Science Foundation de 1950 y tornó obsoletas las políticas de uso practicadas hasta ese momento por las compañías de la CIX (Commercia Internet eXchange) y, también a su manera, la ANSCO+RE. Ese fue el guiño que estaba esperando la industria de las telecomunicaciones comerciales para empezar a avanzar sobre Internet y apropiársela.

"A partir de ese momento –proseguía Costa– se produjo un acelerado proceso de desarrollo de empresas, infraestructuras y contenidos, y también de sistemas automatizados de gestión de la información inscrita en esos contenidos. Y, de hecho, esa es la historia que más conocemos: la parte visible del despliegue de Internet se nos suele aparecer como una lista de empresas, servicios y productos en permanente crecimiento. Veamos solo algunos de estos nombres propios. En 1994, se crean Yahoo y Netscape; en 1995, Amazon y eBay; en 1997, Google y Netflix; en 1998, Celera Gemomics, PayPal (hoy eBay) y la china Jingdong; en 1999, Napster, Blogger, Alibaba, Despegar y

la argentina Mercado Libre; en 2002, iTunes; en 2002, el Proyecto Tor, cuyo objetivo es crear una red que encamine los mensajes protegiendo la identidad de los usuarios; en 2003, MySpace y Mercado Pago; en 2004, Facebook; en 2005, YouTube; en 2006, Twitter; en 2007, iPhone y Klinde; en 2008, Airbnb y Waze; en 2009, Whatsapp; en 2010, Instagram y Uber; en 2011, Snapchat y Zoom; en 2013, Tinder, Telegram y Cambridge Analytica; en 2014, Happn; en 2015, Alphabet (ex Google), Discord y Pinduoduo; en 2017, Google Meet; y en 2018, EmerdataLimited." Y a continuación, en la página 48: "Conocemos menos sobre otros aspectos. Por ejemplo, cómo fueron transformándose varias de esas empresas, en los últimos años, en nodos dentro de la trama de una gubernamentalidad de doble fax, creadora y acondicionadora de un medio en el que los elementos pudieran desplegarse y circular, orientada a la gestión de poblaciones-públicos hacia los individuos, hacia sus 'perfiles de usuario', sus dobles virtuales, con significativa potencia predictiva e incitativa, por el otro. Cuando hablo de *gubernamentalidad* me refiero a un modo de ejercicio del poder que no solo es productivo antes que represivo, es decir que produce realidad y subjetividad, sino que además se orienta sobre todo a *conducir las conductas*. 'El poder, en el fondo, es menos del orden del enfrentamiento entre dos adversarios o del compromiso del uno frente al otro que del orden del *gobierno'*, escribía Foucault hacia finales de la década de 1970. Y sintetizaba: 'El ejercicio del poder consiste en conducir conductas; actuar sobre las posibilidades de acción de los otros'."

Esta aspiración se muestra hoy como el objetivo central de Internet: conducir conductas. Para distintos fines que van desde el nivel micro del individuo-usuario hasta el nivel más global, siendo esta última la gran novedad de los últimos diez años, señalaba Costa, y que nos sugiere a todos estar alertas a fin de mantener nuestra autonomía o ser simples títeres de una operación algorítmica, inaccesible al entendimiento del ciudadano común, que con distintas técnicas persigue la inducción de sus comportamientos. Esa "gubernamentalidad algorítmica", como la bautizaron en 2013 los investigadores Antoinette Rouvroy y Thomas Berns, ya no requiere en este tiempo un sujeto reflexivo. En parte, porque son consumidores de las empresas de bienes y servicios y objeto de la seducción de ellas, de modo que quienes no aceptan sus sugerencias no les sirven. Y también porque constituyen, como se expresa en *Tecnoceno*, insumos de un producto que es precisamente un conjunto de datos. Y sus reacciones, sus relaciones interpersonales, su capital social devenido ahora capital informacional, su funcionamiento afectivo-emocional

incorporado en una base de datos de gran volumen que se vende a otras agencias: empresas de bienes y servicios, de aplicación de la ley o de diseño de políticas. Por otra parte, añadía Flavia Costa en la página 144 de su libro: "En la era de la comunicación digital, las unidades lineales de sentido como la narración, el diario íntimo, el discurso crítico meditado tienden a comprimirse en formatos abreviados: de manera paradigmática los 140 caracteres de Twitter, sí, pero también los *hashtags*, las siglas, los eslóganes, la frase rimbombante. Como ya escribió a mediados del siglo pasado Herbert Marcuse en *El hombre unidimensional* (1964), estos formatos abreviados como el eslogan o la sigla son formas de estandarizar el lenguaje para que ya no diga, incluso quizá para que oculte, aquello que está efectivamente diciendo."

Y más adelante en la página 145, la autora continuaba sosteniendo que, producto de ese proceso y de factores como la regular exhibición de la intimidad, la espectacularización de la personalidad, la oscilación entre el orden de la representación y el de la expresión simplificada de las emociones o la aceleración de todo, se asiste a una transformación radical en los modos de relacionarnos con el mundo: "Primero, al multiplicar las actividades que desarrollamos –el modelo *multitasking*–, quede la mano de la miniaturización y la portabilidad de los dispositivos de comunicación, es responsable por la eliminación de los 'tiempos muertos' cotidianos. La existencia entendida como una cinta transportadora cada vez más intensa, según denuncia Jonathan Crary en *24/7: El capitalismo tardío y el fin del sueño*. Para este autor, la fórmula 24 horas por día, siete días a la semana evoca 'una constelación de poderosos procesos de nuestro mundo contemporáneo caracterizado por la actividad, la acumulación, la producción, las compras, la comunicación, el juego o cualquier otra cosa, incesantes'. Señala que cada vez resulta más difícil hacer una pausa, estar desconectado. E indica la inflexible traducción a valor monetario de cualquier intervalo de tiempo o cualquier relación social que seamos capaces de imaginar… Y agrega, con contundencia: 'un entorno 24/7 tiene la apariencia de un mundo social, pero que en realidad es un modelo no social de conducta maquinal y una suspensión del acto de vivir que encubre el coste humano exigido para sostener su eficacia'."

Todas estas advertencias hechas por importantes autores preocupados por el tema, a algunos de los cuales hemos recordado –hay varios otros y bastante bibliografía al respecto–, nos llevan a pensar que no faltarán dificultades ni problemas para preocuparse y comenzar a reflexionar en ellos –y con urgencia como dice esta autora– si queremos seguir viviendo como seres libres en este

planeta y si, como parte del proceso por lograr esa meta, abordamos la tarea de intentar democratizar Internet, un territorio donde hoy por hoy la situación lejos de tender a ese ideal va cada vez más en dirección opuesta. Desde los documentos públicos que desde 2013 el consultor tecnológico y empleado de la CIA, Edward Snowden, seguidas de las continuas campañas de *fake news*, el escándalo que encabezó la consultora política Cambridge Analytica por haber manipulado entre 2017 y 2018 datos de más de 80 millones de usuarios de Facebook y muchos otros casos que sería muy largo recordar, nos advierten con perversa regularidad qué tipos de abusos perpetran estas empresas tecnológicas que dominan el mercado mundial y, como dice Flavia Costa, han debilitado hábitos y valores como la empatía o la capacidad de reflexión, gracias a un proceso a la vez técnico e ideológico, que el francés Eric Sadin analizó en la clave de una "silicolonización del mundo". A esa perversidad se refirió precisamente un alto funcionario de esas corporaciones, Sean Parker, cofundador de Napster y primer presidente de Facebook, quien denunció por 2017, que la red social de Mark Zuckerberg "explota la vulnerabilidad de la psicología humana" al incentivar a los usuarios a buscar un "me gusta" tras otro para obtener aceptación social, y añadió: "Solo Dios sabe qué le está haciendo al cerebro de nuestros hijos." ¿Lo sabrá Dios? Tal vez sí lo sepa, de lo que no tengo dudas es que los humanos sí tenemos suficientes pruebas como para no desconocerlo. La organización algorítmica de las sociedades, concluía Costa en las casi últimas líneas de la página 152, "sumerge a los sujetos en una doble desposesión: la del poder de deliberación colectiva sobre el fenómeno de digitalización de la vida, que se pretende inevitable, y la de la libre decisión y espontaneidad humanas." Un verdadero despojo civilizatorio, que torna superfluo cualquier gesto de tecnoeuforia.

CAPÍTULO 2

LA CRÍTICA Y SU DESPLIEGUE A TRAVÉS DEL TIEMPO

LA CRÍTICA Y SU DESPLIEGUE A TRAVÉS DEL TIEMPO

La prosapia del género

Si bien la crítica teatral no se desarrolló en el país de manera sistemática durante el siglo XIX, según lo sostiene el catedrático Raúl Castagnino en su trabajo sobre el teatro de Buenos Aires, hay que aclarar que algunas figuras ilustres, o de fuerte presencia en la política de nuestro pasado histórico, ejercieron esa especialidad en algún momento de su existencia por aquella centuria. Y también autores, escritores e intelectuales que, al adoptar y practicar el periodismo como trabajo para sobrevivir –y hubo muchos que lo hicieron, incluso en el siglo XX– o por tener un gusto marcado por el teatro, se dedicaron a la crítica escénica. En esa época la actividad de crítico teatral no estaba muy diferenciada de otras funciones periodísticas. Si se era algo culto o se tenía el hábito de concurrir a alguna sala de espectáculos, eso era más que suficiente motivo para que se les pidiera que escribiese de teatro. Luego estaban también los autores de época, que, además de escribir teatro, solían dedicarse a la crítica aunque no lo hicieran, como decía Castagnino, de manera sistemática. Esos escritores o intelectuales tuvieron a veces algún contacto con la crítica a través de comentarios o notas ocasionales, a veces también en sus viajes, sin que esa especialidad fuera, como dijimos, el principal objetivo de su labor en los diarios o revistas donde escribían. Además de los nombres que se podrían citar en Buenos Aires, ese mismo fenómeno se pudo comprobar en algunas otras provincias. En Tucumán, por ejemplo, algunos de esos escritores o autores incluso firmaban las notas con sus nombres y apellidos.

Entre las figuras más conocidas del pasado histórico, tal vez el caso de Domingo Faustino Sarmiento sea el más claro en cuanto a la dedicación a la crítica teatral, por lo menos durante su exilio en Chile. En ese país escribió crítica teatral en los diarios *El Mercurio* y *El Progreso*. Esteban Echeverría, por su parte, veía en la crítica un "instrumento de la razón" y Bartolomé Mitre, firme defensor de la necesidad de una dramaturgia nacional, creía, según lo afirmó en su estudio *El drama*, que el teatro debía cumplir una idea social revolucionaria. En cuanto a Juan Bautista Alberdi fue autor de dos obras teatrales con innovadoras ideas estéticas: *El gigante Amapolas* y *La Revolución de Mayo*. En cuanto al primer crítico probado en nuestra ciudad fue, de acuerdo con lo que consigna la crítica Ana Seoane, en su valioso artículo *Reflexiones acerca de la crítica*

teatral periodística en Buenos Aires, donde también señala a los otros pensadores mencionados antes, fue el doctor José Eugenio Portillo, más conocido por el anagrama de Enio Tulio Grope, quien escribía para *El Telégrafo Mercantil Rural Político Económico e Historiográfico del Río de la Plata*.

Respecto de la crítica teatral en Occidente, su aparición se produce durante la Ilustración, en el siglo XVIII, y reflejó un momento de la historia de la humanidad marcado por las ideas del racionalismo y la secularización en la cultura. Con la aparición de los diarios, y la muy fuerte actividad dramática de la época, la crítica llegó a tener realmente mucho poder en esos tiempos, sobre todo en el aspecto ideológico, en notable contraste con su papel actual. Patrice Pavis, el conocido estudioso francés, dice en su libro *El análisis de los espectáculos*, que esa función se remonta a los tiempos de Denis Diderot (*De la poesía dramática*, 1758) y a Gotthold Ephraim Lessing (*Dramaturgia de Hamburgo*, 1767). "También en España, la crítica teatral se inició en el Siglo de las Luces –afirmaba Inmaculada Urzainqui, de la Universidad de Oviedo, en su artículo *Crítica teatral y secularización: el Memorial Literario (1784-1787)*–, y si pudo hacerse fue porque contó con un instrumento apropiado y eficaz: el periódico, innovación, también fecunda, del siglo XVIII." El crítico y director español Juan Antonio Hormigón señalaba, en una entrevista concedida hace pocos años a la revista *Florencio* de Argentores, que en el siglo XIX, en un período posterior al de Diderot y Lessing, la crítica de teatro podía ocupar hasta una página completa (de las de tipo "sábana") en los periódicos polacos. "Porque el teatro era el lugar donde se reproducía o manifestaba el problema político crucial, el de la existencia de Polonia y los polacos, el del idioma, cuando Polonia estaba dividida entre Alemania, Rusia y Austria", explicaba. Ese rasgo, tal vez con formas y particularidades distintas, tenía también lugar en otras naciones.

Los diarios jugaban por entonces el papel que hoy desarrollan la televisión, Internet y las redes sociales, por citar algunos de los poderosos medios que hoy alimentan a la opinión pública, dentro de los cuales hay que citar a los diarios que, si bien venden menos ejemplares que en otros tiempos, siguen siendo cabeza de muchos grandes negocios comunicacionales y sirven como agenda orientadora de la información de otros medios. Esa irradiación poderosa y directa sobre la voluntad de los ciudadanos que poseía el teatro en otros siglos y la crítica, que era su complemento natural, colocaba a ambos quehaceres en una condición de interlocutores casi inmediatos de sus sociedades, y con capacidad para poder conmoverlas e incidir en sus decisiones. Fulgor similar al de las flores, que no resisten demasiado el paso del tiempo y se marchitan,

aquella gravitación tan poderosa en las sociedades fue producto de comunidades que, menos complejas que las actuales, no conocían el despliegue de los nuevos medios. El ocaso de esa influencia, que comenzó a sentirse con intensidad a partir del siglo XX, no fue, desde luego, igual en todos los países, dependiendo su advenimiento y decadencia de las tradiciones históricas y culturales de cada territorio. En la actualidad, ya en los comienzos de la segunda década del siglo XXI, y desde las últimas décadas del siglo XX, los sistemas de poder libran batallas cada vez más sofisticadas y rentables para proteger sus intereses, basadas en operaciones de captación ideológica o cultural en el campo de la comunicación masiva y en muchos casos en alianza y con apoyo de los sectores judiciales adictos a través del fenómeno conocido como *lawfere*. Y en esa tarea utilizan todas las formas y dispositivos de comunicación que les provee la profunda mutación provocada por la revolución digital, como quedó aclarado en los primeros tramos de este libro. Como se ha probado en distintas oportunidades las empresas que hoy almacenan y hacen circular la información por el mundo tienen lazos estrechos con los servicios de inteligencia de los Estados más poderosos de la tierra e intercambian datos con ellos cuando los necesitan, violando incluso principios básicos ligados a la protección de la intimidad.

Esas batallas incluyen el dominio de la veterana pero aún rendidora televisión por aire y por cable, amenazada últimamente, en el negocio de la comunicación y la ficción por la competencia de Internet, las plataformas digitales y las redes sociales, capaces de replicar y difundir los contenidos de cualquier tema instantáneamente y a cualquier lugar del mundo. Pero aun con las debilidades que han surgido en su labor en relación a otros períodos, la televisión sigue ejerciendo una fuerte gravitación en la subjetividad de los componentes de la sociedad y es un espacio codiciado por los poderes de la comunicación. De hecho, y debido a esa influencia que todavía ejerce sobre los espectadores, sus canales abiertos o por cable han sido capturados en su mayoría por los medios y grupos de poder que las hegemonizan gracias a esa concentración y ejercen a través de ella su prédica diaria. En esa misma tarea, el cine, como lo viene haciendo desde inicios del siglo pasado, sigue teniendo como eje relevante de ese trabajo industrial a Hollywood, que continúa su regular trabajo de colonización cultural sobre centenares de individuos del planeta, inundando, con producciones fílmicas de muy alto costo y gran espectacularidad por sus efectos visuales y técnicos, las salas de un número altísimo de naciones, en las que no es difícil adivinar el propósito de adoctrinamiento ideológico,

de exaltación del modo de vida norteamericano y de su posición en el mundo como el modelo a imitar por todos. Esta labor, frente a la cual las industrias locales tienen escasas posibilidades de competir, ha sido analizada en infinidad de buenos libros, pero hay una conocida anécdota que ejemplifica con claridad la influencia que puede llegar a lograr ese cine sobre la mente de espectadores poco informados. Terminada la última guerra, era opinión generalizada entre las sociedades que esa contienda la había ganado en primer lugar la Unión Soviética, en alianza con distintas potencias occidentales. Después de varios años de influjo de los films de guerra hollywoodense en las plateas internacionales, la convicción dominante pasó a ser que la habían ganado los Estados Unidos.

Frente a ese alud de producciones de toda temática y género con que en la actualidad los Estados Unidos han ampliado su estrategia de captación de públicos nacionales y extranjeros –aunque las de guerra nunca faltan porque ese país siempre genera focos de conflicto bélico en algún lugar del orbe y debe justificar sus acciones–, el contrapeso que las películas del cine argentino y las buenas producciones europeas o de otros países invadidos por esos materiales es, sin duda, frágil. De modo que la industria del cine de los Estados Unidos sigue hoy teniendo una enorme presencia en el mundo. A pesar de todo, aquel reinado absoluto que ostentaba el cine en otras décadas sobre las audiencias, se ha empezado a agrietar por la competencia cada vez mayor que ejercen sobre las audiencias las series y ficciones generadas por las plataformas digitales, que también están muy concentradas en corporaciones de Estados Unidos. Durante el período de la reciente pandemia del COVID-19, ese sector de la industria del entretenimiento cubrió en gran parte las demandas de los públicos internacionales, que se vieron obligados a quedarse más tiempo en sus domicilios y cosechó en esa tarea un alto grado de rentabilidad a expensas de lo que antes embolsaba el monstruo ubicado en la ciudad de Los Ángeles y las propias producciones independientes de los EE.UU. Habrá que ver hasta qué punto, en la post-pandemia, las plataformas mantendrán los territorios conquistados y en qué medida perderán algunos. La realidad, como se sabe, es muy cambiante, pero es evidente que las plataformas audiovisuales ya se han afianzado y cuentan con un público masivo. El cine, en cambio, fue muy perjudicado por la pandemia, pero se espera una recuperación, que será lenta y que ya no le devolverá los niveles de audiencia de otra época. El teatro, por el contrario, con el retorno a la presencialidad, ha logrado recuperar el espacio que había perdido en la pandemia.

Cada actividad ha sentido en su espacio vital específico los cimbronazos de las mutaciones en la sociedad, tratando de adaptarse a ellas, pero esforzándose a la vez por impedir que, en esas aguas convulsas y confusas, se perdiera lo que todavía pueden aportar de valioso en su área particular a una existencia más plena de los seres humanos. En gran parte, esa convicción de que todavía tiene algo o mucho que aportar al espíritu social es lo que explica la vigencia del teatro a través de los años, ni que hablar en la Argentina donde se ha reinventado una y otra vez en sus relaciones con la sociedad, logrando una gran vitalidad. Todos saben que la utopía del teatro como centro inspirador de rebeldías sociales, como pudo ocurrir en otros siglos, fue devorada por el tiempo histórico, por los cambios profundos dentro de la sociedad mundial en los dos siglos más recientes. Pero esas modificaciones no mellaron la capacidad de sobrevivencia del teatro en la Argentina, tanto oficial y privado como independiente, que siguen teniendo un lugar significativo dentro de la identidad cultural del país. Y eso porque el cometido del teatro como hecho artístico tuvo siempre una función social que trascendía la de inspirar rebeldías en las personas, podía también hacerlas reír, entretenerlas o emocionarlas con sus historias, pero del mismo modo colocarlas frente a una peripecia o un hecho estético revelador que las puede proyectar hacia un mundo imaginario donde, como en un sueño, todo es diferente: parecido, mejor o peor que en la vida, no importa, pero distinto, con zonas, dimensiones y alternativas en las que no había pensado y ahora sí reflexiona.

Hoy esa función, y varias otras, que la creatividad de los artistas trata siempre de aportar para no repetir lo conocido, siguen intactas. Es por esa razón que ese arte no ha perdido relevancia en la sociedad de nuestro país. No por nada la fuerza y la dinámica creativa que ha desarrollado ese teatro ha despertado incluso, como lo señalamos antes, admiración en el mundo. Y es ya un factor de desarrollo de la identidad nacional y de enriquecimiento social, cultural y espiritual digno de atenderse, porque en su ritual de encuentro, las personas, las audiencias viven experiencias colectivas movilizadoras en lo psíquico y emocional y se estimulan para el debate de ideas y el vínculo afectivo, logro nada menor en el fomento de relaciones interhumanas integrativas, en comunidades que, como las contemporáneas, tienden a fomentar el encapsulamiento de las personas en un mundo propio cerrado como una burbuja y en exceso individualista.

Algo que decir de la profesión

La tarea del crítico teatral ha despertado a través de los años no pocas inquinas en los ambientes artísticos. A veces por la superficialidad de sus apreciaciones, otras por el simple hecho de que algunos artistas creen hacer todo bien y no resisten ni la más mínima objeción a lo que hacen. Las causas pueden ser muchas y el ambiente está lleno de anécdotas que relatan de mil maneras las antipatías que a lo largo de la historia se han profesado críticos y artistas. En más de un caso, el narcisismo o la soberbia, que con frecuencia suele afectar tanto a unos como a otros, han sido generadores de resentimientos y heridas durables que, en una cultura más habituada a discutir las diferencias de opiniones que siempre existen entre los seres de esta tierra, no hubieran pasado de ser enojos pasajeros, como también los ha habido y nada más que eso.
Este libro, aunque respete, valore y hasta admire a algunas de las figuras que ha entrevistado en su labor como críticos teatrales, no se guía por un espíritu corporativo y, en consecuencia, no pretende asumir la defensa de todos ellos ni siquiera de una parte. Sabe que, como en casi todas las profesiones, y en todas las épocas, ha habido críticos arrogantes, arbitrarios y con muy mala leche.
Y también de los otros: de los que, sin renunciar a su función de analizar un espectáculo con la mayor profundidad posible, han sido respetuosos de la labor de los artistas y honestos en la exposición de sus ideas. Si han acertado mucho o poco es difícil saberlo, ya que opinar sobre arte no es una tarea sencilla.
Y para abordar esa función hay que prepararse con la mayor información, conocimiento y hondura posibles. Sí defiendo, en toda la extensión del libro, la crítica como función de análisis y también a muchos de sus exponentes que a través de su carrera –tal como se refleja en la lectura de sus trabajos– han trabajado con pasión, honestidad y respeto. Es verdad que la honestidad y el respeto no purgan del error, que nos acecha a todos como un fantasma, pero contribuye a mejorar el clima de diálogo civilizado de las diferencias de criterio.

Me he referido a esto porque, en las charlas que he mantenido con representantes de las generaciones de críticos y críticas más jóvenes, los he oído autodefinirse a menudo con rasgos diferentes a los que atribuían a los críticos de otra época, a los cuales acusaban, en algunos casos sin dar nombres y en otro sí, de ejercer la profesión como una especie de judicatura desde la cual dictaban una suerte de verdad absoluta sobre cualquier espectáculo, de fallo similar al que un magistrado dicta al aplicar una ley. No negaré que eso fue así en varias épocas, pero lo adjudicaré a esa soberbia de la que hablábamos un

poco más atrás y que, como la vanidad, suele rondarnos a todos. De cualquier manera, y celebrando la mayor humildad que supone asumir la profesión con esa cautela que rechaza toda convicción de que lo que se dice es una verdad indiscutible, irrefutable, he notado también en muchas de las críticas escritas en la actualidad una fuerte tendencia a elogiar todo lo que se comenta respecto de un espectáculo. Es muy probable que en la elección del número tan acotado de los trabajos que se van a publicar, los críticos elijan con frecuencia –cuando así pueden hacerlo y no les piden otras cosas– los espectáculos que tienen las mejores referencias o los que pertenecen a artistas de probada calidad. Pero, aun así, una crítica que no critica, que no analiza y reflexiona sobre lo que observa, sin encontrar nunca aspectos o detalles –cuando los hay, obviamente– de una obra o una puesta que le parezcan discutibles y dignos de ser mirados desde un ángulo distinto al del creador o fallas que pueda haber en un espectáculo, difícilmente cumpla su función. Afirmo esto porque, incluso en algunos casos, las críticas que pude leer correspondían a espectáculos que, en mi modesta opinión, hubieran merecido otro tipo de análisis. De modo que pasar de una polaridad a otra tampoco es bueno. Ni enriquecedor para la crítica.

Cicerón afirmaba que "la discusión fortalece la agudeza." Y es esa cualidad del intelecto la que ayuda a llegar a la sustancia más profunda de los fenómenos. Es verificable que parte de la sociedad de estos días no comulga demasiado con el debate y cree poco en el respeto a la opinión del otro. Ese sector, cuyo volumen numérico desconozco, pero que existe sin la menor duda, y que elude siempre la discusión y solo acepta el halago acrítico, la meseta hipócrita del elogio perpetuo, sufre el influjo de un cerrado individualismo que ha hecho creer a muchos de sus convencidos de ser algo así como el ombligo del mundo y de que todo aquello que desestabilice el pétreo y helado templo de sus creencias o fobias debe ser exorcizado de su pensamiento. Ese mal que se expresa en la sociedad y pone en riesgo a menudo la convivencia democrática contagia con su intolerancia a ciertos integrantes de la cultura que, por ser un segmento de la sociedad donde la necesidad del debate se hace indispensable para el desarrollo del pensamiento creativo, debería ser más lábil y flexible a la escucha de los demás. Pero no siempre ocurre de esa manera. Es verdad que el debate claro, en un juego libre y transparente de las ideas donde no prime el virus de la desconfianza y el encono inmediato al que piensa diferente, no es fácil de instalar. Requiere un marco legal que instale ese derecho y que lo estimule y lo haga respetar a rajatabla desde el Estado hacia abajo, incluyendo a todos los estamentos sociales y de la cultura. Comprobando cómo algunos

personajes de la actualidad escupen día a día intemperancia hacia los que no piensan como ellos, este planteo parecería poco menos que idílico. Pero cualquier sociedad que no defienda esa convivencia basada en el mutuo respeto se encamina al abismo.

Todo esto dicho, y volviendo al tema que nos compete y sin querer salvar a los críticos de sus propias responsabilidades, de su derecho a expresar su pensamiento, pero siempre en el marco del respeto a los creadores y de la obligación de abordar su trabajo con la mayor cantidad de herramientas de análisis. La insolencia, la burla, el tono despectivo no puede formar parte de una crítica que solo pretende incorporar una visión más, no la verdad consagrada, al debate de lo que es un espectáculo, debate en el cual interviene también el público que va a las salas teatrales. Siempre recuerdo yerros incomprensibles, por lo menos desde una mirada actual, respecto de obras maestras de arte universal. La historia está plagada de episodios que hoy causan risa o estupor, pero que en su tiempo fueron muy dolorosos, como fue el caso del genial músico francés Georges Bizet, que cuando estrenó su ópera *Carmen* fue condenado con tal crueldad que el sentimiento de su supuesto fracaso aceleró un proceso de depresión que al poco tiempo lo llevaría a la muerte. Estremece pensar en la incompetencia –ya que la mala fe es más difícil de probar en este hecho– de quienes evaluaron esa obra maestra. No es un caso extraño. Se ha verificado en muchas ocasiones y no solo en música, también en teatro, en literatura, en pintura y en varios otros campos artísticos. Incompetencia y sobre todo ausencia de prudencia ante un fenómeno que excedía su capacidad de comprensión y al que eran capaces de calificar de mamarracho antes que aceptar su impotencia para penetrar un fenómeno artístico distinto al que estaban acostumbrados a frecuentar. Ningún espacio se ha mostrado invulnerable a esos yerros, a veces inocuos, otros gigantescos. El investigador y crítico Fernando G. Toledo en su trabajo *La función de la crítica* señala el caso en 1825 del respetado crítico William Ayrton –alguien a quien en su tiempo no se podía calificar de incompetente– y su disgusto con la Novena Sinfonía de Beethoven, de la que dijo que era "dos veces más extensa de lo que debería." A veces, esta observación me hace acordar a los comentarios de algunos críticos que al salir de una obra dicen con toda seguridad: "A esta obra le sobran exactamente veinte minutos", como si tuvieran un cronómetro divino que les permite medir cuál es el tiempo exacto de duración de cada texto.

Pero aun así, y a pesar de todo, seguimos creyendo en la necesidad de la crítica en todas las artes, por supuesto que ejercida con todos los recaudos

y responsabilidades que exige una profesión tan delicada en su relación con los artistas y el medio cultural. Como toda profesión que trabaja con el pensamiento y la palabra, trata de difundir sus ideas o posiciones, pero lo hace en el espacio público, lo cual la expone al escrutinio masivo de los otros. No transcurre en el ámbito de la privacidad, por eso causa tantas molestias y hasta fuertes enojos. La propia ciencia, que aspira a la exactitud, no puede en su etapa experimental evitar el error para avanzar o sufrir las críticas de los que siempre le buscan el pelo al huevo. Cuanto más se afina el conocimiento del crítico en lo técnico y teórico y más se perfecciona en la práctica su poder de observación, más posibilidad tiene de alejarse del error. Menos frágil es al peligro de caer en aquellas apreciaciones que conducen al juicio rápido o dogmático de una obra que, tal vez por su naturaleza novedosa o estar concebida en términos creativos que no son los habituales, lo sorprende. Pero ni siquiera la crítica más filosa o refinada del oficio puede a veces sortear por completo la posibilidad de deslizarse en el error o la desubicación. Recuerdo mucho una mesa redonda a la que acudió Luis Ordaz, dramaturgo, pero además un crítico de teatro muy querible, de sólida formación e intachable en la forma de referirse a una obra, que confesó con toda humildad que algunos de los espectáculos que veía en los últimos años de su vida no podía entenderlos, los sentía lejos de su sensibilidad, de lo que él concebía como teatro. Era a inicios de los noventa y Luis falleció en 2004, a los 92 años. Lo admitía con mucha naturalidad, sin vergüenza, porque sabía que la suya era una situación por la que habían atravesado muchos críticos a lo largo de la historia del arte y no se sentía menoscabado por ello.

La diferencia tal vez era que él lo aceptaba con honestidad, sin deducir a priori que, por no sensibilizarlo, el espectáculo era malo o deficiente. Y al no poder entenderlo prefería no opinar o escribir sobre él. Prefería entonces dejar que lo hicieran aquellos que eran atraídos por lo que veían o estaban seguros de que podían decodificar el lenguaje de esas nuevas obras. En esa época, además, Ordaz ya estaba perdiendo aceleradamente la visión y todo –incluso la tarea de informarse más– le costaba mucho. Abrirse a las nuevas tendencias en el arte –y por pura coincidencia de lenguaje el fenómeno al que Luis Ordaz se refería en esa mesa redonda era lo que, en la jerga teatral de entonces, se llamaba "nuevas tendencias", una expresión acuñada primero en España– es siempre una actitud inteligente, acertada, de parte del crítico, porque está en la esencia misma de la creación artística querer innovar, mover el tablero, buscar una manera de ser en lo estético distinta a las que la precedieron. Y puesto que el trabajo crítico en ese campo consiste en analizar y reflexionar acerca de esas realizaciones escénicas, lo

mejor es que tenga una mente flexible, abierta a la posibilidad de interiorizarse y tratar de captar el sentido que aportan los nuevos códigos teatrales.

Lo cual no significa que deba compartirlos ni rendirse ante ellos en forma obligatoria. El deber es estar lo mejor preparado para poder abordar con instrumentos de conocimiento legítimos lo que se ve y no cerrarse a todo lo que signifique una modificación de los dogmas o las convenciones ya consagradas. Lo demás es una cuestión de opinión, como se dice. Opinión fundamentada. O silencio, como prudentemente lo hacía Ordaz en aquel momento, que recordado a la distancia mostraba trabajos excelentes y otros que estaban lejos de serlo. El crítico, lo creo realmente, está siempre en edad de aprender, porque el verdadero arte propone continuas subversiones al "statu quo" que obligan a estar actualizado, a afinar sus instrumentos de labor, que en este caso son cognitivos. Cosa que no siempre sucede en la realidad de la profesión. Porque hacerlo, incorporar este hábito, depende de la personalidad e inteligencia de cada crítico, de su amplitud y capacidad de observación, autobservación y rectificación cuando ese giro se torna necesario. Don Miguel de Cervantes decía: "Según el viento, resulta el tiento." Por eso, lejos está de las intenciones de este libro intentar una defensa cerrada y corporativa de los críticos en general. Prefiere, en cambio, ser una tribuna sensata y sobria en apoyo a la profesión bien ejercida y de aquellos que así la entienden y la honran con su amor al teatro y su poder de reflexión sobre él. Esos críticos han merecido y merecerán siempre ser recordados, como hace este libro. De los que no han cumplido bien con su profesión que se encargue el tiempo, que es el juez más sabio.

Sostengo todo esto, además, sin la pretensión de fijar ningún horizonte modélico. Fuera del consejo de estudiar cada vez más y ver mucho teatro para nutrir la experiencia, no tengo ningún otro. No es porque carezca de convicciones ni de principios acerca de cómo hacer una crítica teatral, pero no escribí el libro para dar recetas ni fórmulas que sirvan para acercarse a alguna forma canonizada, en la que además no creo. Porque, fuera de algunas reglas mínimas de transparencia que se les exige cumplir a los periodistas para trabajar en un diario o revista, no importa el tema al que se dedique (es claro, no hablo solo de los críticos sino de cualquier profesional que trabaje en medio que se dirige al público masivo en general), me parece que la escritura de la crítica es algo muy personal y debería aspirar a ser un texto que tenga una luz singular, parecida en algún aspecto a la literatura, pero también distinta. No digo que todos alcancen esa luz, pero es una meta a alcanzar. No es propósito de este libro unificar opiniones acerca de una posible técnica, sino reflejar opiniones

que divergen en este y otros tópicos, aportar distintas ideas a un debate que, como dije, creo provechoso y de gran utilidad para cualquier oficio y cultura. Una cosa que me enseñó la profesión es eso que dije antes: que la riqueza de un buen crítico está en aspirar a una voz particular, en poder potenciar dentro de sus posibilidades una manera propia de abordar su escritura y el enfoque de su oficio, sin desconocer que en muchos otros rasgos se parecerá siempre a los demás colegas. En los diálogos que mantuve a lo largo de los años con varios críticos he oído decir a algunos de ellos que, leyendo críticas en determinados diarios, en la época en que ellas no se firmaban, podían identificar, por el estilo y otros detalles, a quien las escribía. A eso me refiero.

Y sin pretender colocar a la profesión en un alto nivel de exigencia creativa o artística, que tal vez está reservado solo para pocos y es imposible de alcanzar para la mayoría de nosotros, es siempre bueno recordar en ese sentido a críticos como Georges Steiner o John Berger, tan distinguibles por la originalidad de su pensamiento y la calidad de su prosa. O pensar que Gabriel García Márquez antes de escribir *Cien años de soledad* o *El otoño del patriarca* había sido un extraordinario periodista, un profesional que, como muchos otros narradores, escribía con total transparencia y era capaz de entretener y seducir hasta las piedras. Sin ambicionar rozar las cumbres de esos creadores, tal vez solo reservadas a las águilas del arte narrativo, cada crítico debería intentar ese sello propio.

La crisis y sus señales

Creo que la primera advertencia seria que recibí sobre el apagón que sufría la crítica teatral en los medios gráficos provino de unos debates realizados durante unas mesas redondas y foros convocados por distintas publicaciones españolas para debatir el tema en los noventa. Por esa época contábamos con bastante información proveniente de la península no solo por la proximidad que nos ofrecía el idioma sino también por el fácil acceso que teníamos a algunas revistas de ese origen en los kioscos argentinos. Recordemos que esa fue una etapa en que algunas firmas españolas, que más tarde se retiraron con no poco escándalo del mercado argentino, hacían buenos negocios aquí. Los invitados españoles a esas mesas no se ahorraban frases tajantes al abordar el asunto. Joan Casas, un conocido crítico peninsular de esos años, en un número de la revista de la ADE (Asociación de Directores de España), de septiembre de 1994, volcada en su

casi totalidad a analizar la "función de la crítica", decía que ésta era en su país nada menos que un "caballo muerto". Y agregaba que, en su caso personal, había dejado de ejercer la profesión debido a la inutilidad de los esfuerzos por cambiar el pobre encuadre que los periódicos le daban ya por esa época en su orientación editorial. *Clarín* acá, si bien con una estrategia algo diferente y más lenta, había empezado a llevar a cabo en 1992 su propio plan de demolición de la crítica y otras disciplinas, no unido a una guerra santa contra esas especialidades en particular, sino como parte de un plan más general de cambio del diario que incluiría distintas reformas.

Lo que sucedía con la crítica teatral en España era ya manifestado por sus críticos con toda claridad a mediados de la década de los noventa. Aquí no ocurría lo mismo, nadie sabía o muy pocos, salvo los responsables de la nueva ingeniería a que se sometería a *Clarín*, qué era lo que vendría. Que España haya empezado a registrar antes que Argentina la crisis de la crítica es probable que se explique por la rápida inserción del país ibérico en los esquemas de la nueva globalización neoliberal y el consiguiente cambio de enfoques y diseños de los diarios que acompañaban a esa adhesión. Por ese tiempo, como se recordará, algunas corporaciones de España, asociadas a capitales multinacionales, participaron de la adquisición de empresas de origen nacional privatizadas por el ex presidente Carlos Saúl Menem en el campo de la aeronavegación y de las telecomunicaciones. Y, además, con muy buenos reflejos de sus empresarios, ese país estuvo en la vanguardia del impulso a los procesos de "modernización" de los diarios, cuyos expertos muy pronto llegaron a la Argentina (su desembarco también tuvo lugar en otros países de América Latina), entre otras cosas, para ayudar al diario *Clarín* a iniciar el nuevo diseño y un contenido más a tono con las necesidades de seducción ideológica, de captura de la subjetividad de amplias capas de la sociedad con las promesas que anunciaba el nuevo modelo económico-financiero mundial, pero que empezaba antes que nada con el paso del diario al status de multimedio, lo que le obligaba atender más al público de su propio canal televisivo y de sus canales de cable. Ese nuevo paradigma era imposible de ser instalado si no contaba con una amplia estrategia dirigida a producir una verdadera revolución en la cultura de las masas, un cambio profundo de sus hábitos que pudiera suscitar su adhesión a algunos rasgos del sistema.

Aquella edición de ADE a la que nos referimos era particularmente certera en el análisis de ese eclipse de la crítica, que ya se había convertido en España en una realidad preocupante por esos años y que se difundió con posterioridad a otros países. Guillermo Heras, conocido director y autor de

teatro, además pedagogo e investigador de fuste y muy amigo de la Argentina y de otros países de América Latina, nos confirmaba esa impresión recogida en las revistas de su país en una entrevista que le realizamos en 2006. "Para muchos de mis colegas de la dirección del CENA, Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, la crítica es ya prescindible y es mejor que no la haya", decía señalando cómo la prédica contra la crítica había convencido incluso a muchos artistas de teatro. Heras añadía enseguida: "No comparto, desde luego, esa apreciación. Siempre he tenido una posición crítica respecto de la actividad, pero partiendo de la base de que es fundamental. Pero parece que los que pensamos así somos una minoría con pocas posibilidades de poder revertir el actual panorama, que es de muy fuerte deterioro para la crítica." En charlas posteriores con este estudioso y creador, entre ellas una de 2019 para la revista *Florencio*, esa descripción de lo que había ocurrido con la crítica fue confirmada. Recuerdo por la época de aquella edición de la revista de ADE, que un director español que participaba en Askencuentros, un foro que todos los años se realizaba en San Sebastián (Donostia en euskera), decía que las críticas podían desaparecer por completo –aún quedaban algunos rastros de ella en las publicaciones– sin que nadie se diera cuenta. O lo que es lo mismo: que nuestro mundo podía seguir funcionando sin las críticas teatrales. Y así fue ocurriendo. Confirmando lo que se decía en su país, el gran crítico y director español, José Monleón, le decía al autor teatral y periodista José Moset en el quincenario *Acción*, en el mes de septiembre de 2005: "En todo el mundo la crítica ha perdido peso. En ningún sitio que yo conozca (y conozco muchos) la crítica es hoy lo que era hace 30 o 40 años. Y eso es triste no porque haya perdido peso la crítica teatral, sino porque lo ha perdido la crítica en general. También la crítica política de hace 30 o 40 años era más importante que ahora. Los periódicos publicaban artículos que ayudaban a entender el mundo: ahora hay una saturación informativa, pero el sentido de esa información muchas veces se escapa."

La exploración básica de este libro se hizo sobre los medios gráficos. En Buenos Aires con especial énfasis en *Clarín* y *La Nación* y también en algunas etapas de *Página 12*. Y en las provincias en distintos diarios que todavía se publican y otros que ya no existen y que, desde luego, se citan. La investigación se desplaza por un itinerario que incluye seis décadas, desde los sesenta –y en algunos casos un poco antes para informar sobre el contraste que se produjo entre la década de los cincuenta y la siguiente, especialmente lo cultural– hasta los comienzos del tercer decenio de este siglo (2021, 2022).

Desde luego, ningún diario confesó oficialmente, sobre todo a partir de los noventa, que la desvalorización de la crítica en general era parte de la nueva estrategia editorial, ni que lo que vendría sería un nuevo rol de los medios de comunicación dedicado a distorsionar la antigua función del periodismo. Es lógico: ningún ladrón anticipa a los bancos que ha organizado un atraco. Los cambios se fueron produciendo en forma progresiva, bajo la capa de un proceso modernizador y más democrático (es decir, pensando en el público y no para joderlo). Y, mientras los cambios ocurrían, al mismo tiempo solían subsistir entre las nuevas piezas del modelo, tejidos de la antigua criatura que se iban desmoronando por la erosión propia del desuso. Muchos de los reportajes que forman una parte importante del cuerpo de este libro describen cómo se fueron produciendo esas mutaciones. En mi criterio, el momento clave que origina ese proceso que llevó a la postración de la crítica teatral, aunque no solo a ella sino de otras especialidades y de muchos hábitos de trabajo que involucran a una realidad más general del periodismo, es la conversión del diario *Clarín* en un multimedio a comienzos de los noventa. Era el primer paso hacia el salto que lo estructuraría como la mega-corporación que es hoy, ligada a toda clase de negocios locales y del mundo, dentro y fuera del espectro comunicacional, e incluso, como dijo en julio de 2020 el diputado Leopoldo Moreau, a los fondos de inversión financiera que han intentado acorralar, a través del endeudamiento, la independencia del país.

Esa impresionante metamorfosis empresarial del grupo, algunos años más tarde, y por conveniencia económica o asociación de intereses, extendería su influencia a otros diarios y medios, entre ellos, en la metrópoli, a *La Nación*, el histórico matutino de los Mitre que tardaría un tiempo más en adaptarse a los cambios que exigía el nuevo rol de las empresas periodísticas ligadas al poder global, pero que finalmente los implementó. Excluyo como excepción de esa orientación al diario *Página 12*, cuya posición ideológica está enfrentada al discurso hegemónico. En lo relativo a la crítica de teatro, sin demostrar nunca menosprecio por ella, este matutino tuvo un ciclo de bastante atención a ella y otros de menor cuidado. También a *Ámbito Financiero*, que dio espacio en sus páginas a la crítica teatral. Entre los otros diarios que sufrieron el empellón de la conversión de *Clarín* figuran varios pertenecientes al territorio de las provincias, algunos de mucha relevancia en su lugar de origen. Con esos medios, la estrategia de la empresa de Magnetto fue en ciertos casos asociarse y en otros absorberlos. Entre ellos están *Los Andes*, en Mendoza; *El Litoral*, en Santa Fe; *La Voz del Interior* en Córdoba, y *La Capital*, en Rosario. etc., donde se empezaron a

sufrir crisis similares a las ocurridas con antelación en Buenos Aires. Uno de los puntos nodales de ese giro que inauguró *Clarín* fue el cambio en las condiciones de trabajo y de producción bajo las cuales se desempeñan sus empleados, que se fueron modificado en forma gradual hacia la precarización y que produjo, entre otras cosas, más de una barrida del personal que se resistía a aceptar esas nuevas modalidades laborales.

Comparando casos, hay que decir que el ideario periodístico *La Nación* fue, a diferencia de *Clarín*, el de un diario siempre más conservador. Expresó en todo momento el punto de vista del poder más antipopular pero, tal vez como resultado de su adhesión a las viejas tradiciones liberales, no avanzó con mucha premura en el campo de la cultura, y del teatro en especial, en la ofensiva de restarles espacio. Es cierto que ya, desde hace varios años atrás, más de un lustro, se venía configurando la idea de ir achicando el campo de acción de las críticas y cada tanto los colaboradores o redactores recibían notificaciones por mail de que debían ir reduciendo la cantidad de caracteres con que debían escribir sus críticas. Tampoco el diario había adquirido aún un canal de televisión como *Clarín* lo había hecho hacía años. Sí estaba ligado al negocio agrario junto al diario de Magnetto y manejaba otros intereses que no eran solo los periodísticos. Y en cuanto a su estilo, que siempre fue elogiado como un ejemplo de pulcritud, de buena escritura, de defensa de ciertas tradiciones de la vieja guardia liberal, y sus impresiones sin errores, también empezó a aflojar lentamente las resistencias, contagiado por el espíritu fenicio de su socio en Papel Prensa. Fue el último diario que defendió en sus páginas una cobertura del hecho teatral variada y con amplio espacio.

Hace pocos años, sin embargo, la conducción editorial, al frente de la cual está hoy Julio Saguier como director, cambió de criterio. La transición comenzó con el cambio de tamaño del diario, que pasó al formato tabloide todos los días de la semana y preservó la dimensión sábana para las ediciones de los sábados y domingos. Pero, por poco tiempo: hoy todas las ediciones son en formato tabloide. Ya habían comenzado las apretadas a través de mails que pedían a los críticos escribir comentarios cada vez más cortos. Primero se podía escribir hasta cinco mil caracteres, pero de a poco empezaron a solicitar que esa cantidad bajara a cuatro mil primero y luego, a tres mil o dos mil quinientos a lo sumo si la calificación no era muy buena. A partir del tabloide todos los días de la semana, se fijó una medida para que cada comentario no superara los 1600 caracteres promedio. Y se decidió que las críticas teatrales salieran solo los días viernes y el espacio que se le dedicara no pasase de una página. Cuando había

algún aviso, las críticas se reducían a tres. Sin publicidad podían llegar a cuatro. Lo cual no significa que la actividad teatral careciera de otras notas, reportajes y entrevistas en otros días de la semana, a veces extensas.

Una última información cercana a la primavera de 2022, me contaba ahora que el lecho de Procusto (o lata de sardina para decirlo de un modo más gráfico) de las críticas, ahora con día de aparición los miércoles, podían superar los 1600 caracteres, pero siempre en una página. En dos de esos días que exploré (12 y 19 de octubre de ese año) comprobé que sí, que realmente había ascendido el número de caracteres. Dos de esas críticas tenían ahora 2550 caracteres y una tercera casi la medida que venían teniendo antes: 1680. O sea, que el panorama no varió demasiado, si bien es cierto que las dos que fueron beneficiadas con 1000 caracteres más, podían extenderse un poco más en el tratamiento de aquello que comentaban. No obstante, sigue siendo, para determinados espectáculos una medida escasa, mezquina. Y no habría que sorprenderse si esas últimas resoluciones no son modificadas en el futuro próximo por otras, porque si hay un rasgo dominante en la estrategia de los medios hoy es el de la inestabilidad de las decisiones editoriales, un poco en sintonía con lo que son los avatares o caprichos del mercado. El otro tema es que, en ese suplemento de los miércoles, que solo tiene cuatro páginas, solo se escriben por semana tres críticas, lo cual en el mes son nada más que doce. Un número que ofrece poco trabajo a quienes escriben que son varios, que además de ganar poco por cada escrito que entregan, están limitados en la cantidad que pueden ofrecer cada mes. En octubre de 2021, esos colaboradores ganaban no más de 2000 pesos por crítica, cifra que por 2022 estaba en los 3000 o un poco más. Es fácil calcular lo que ganan los colaboradores que no son permanentes y que, por esa condición, no pueden entregar más de dos críticas al mes. Los que sí tienen la posibilidad de ampliar su ingreso con la elaboración de notas o entrevistas son los colaboradores permanentes, que sí se cotizaban más alto, pero que, de todos modos, no alcanzan redondear o arañar un sueldo decente. La situación en lo económico es realmente muy mala.

Volviendo a la experiencia de *Clarín*, otro paso importante que dio en su nueva cruzada fue la modificación radical de los principios sobre los cuales se hacía periodismo en otras épocas y las normas de legislación laboral, requiriéndose del personal una adhesión que no aceptaba matices tibios, en especial respecto de los temas que eran claves para los intereses de la empresa, sobre todo en política y economía. Esa nueva etapa fue acompañada por varias alteraciones en el diseño del diario, que se hizo más ordenado y atractivo

en lo visual, pero también más chirle en lo periodístico. Y eso precipitó un cambio muy intenso en las secciones y suplementos en busca de elementos de presentación en la forma que fueran llamativos y sedujeran al lector primero por los ojos. Artículos más breves, títulos en color, recuadros, nuevas tipografías, abundante fotografía, nuevas secciones con mucho chisme en las páginas de Espectáculos. En la arena específica donde se movía la crítica de teatro, una señal, tanto simbólica como práctica, del peligro que comenzaba a dibujarse sobre su futuro surgió con la aparición del nuevo suplemento de Espectáculos de *Clarín*, celebrado fastuosamente y mucha difusión de imágenes en las páginas del matutino, con una fiesta en el Palais de Glace en diciembre de 1992, a la que asistió gran parte de la crema social, política y artística del país.

Era el cartel de alerta para quienes no estaban advertidos de la remodelación de ese diario, informándoles que se trataba –como se expresaba en la publicidad– de una modernización tendiente a optimizar el material que se ofrecía a los usuarios y facilitarles su lectura. Un giro más del diario, supusieron algunos. Uno de los tantos que había dado en su historia, que incluyó en esa ocasión, como lo había hecho en las otras, el despido de un conjunto grande de periodistas y al mismo tiempo el encumbramiento de otros. Todas movidas dirigidas a fortalecer y consolidar a la empresa dentro del mercado, pero más que eso, como se vio con el tiempo, orientadas a convertir al grupo en un enorme *holding*, un pulpo destinado a tener un papel mucho más intenso y hegemónico dentro de los factores de poder que, desde hace años, dominan la vida de los argentinos. "De aquellos vientos, estos lodos" bien podría decirse, al evaluar cómo aquellos cambios, que no parecían más que un maquillaje rejuvenecedor del diario para poder expandirse con más eficacia hacia otros medios y entremezclar sus negocios y lenguajes (la radio y la televisión), excedió rápidamente la actividad de lo que era un grupo comunicacional y, sin dejar de serlo, se lanzó de lleno hacia infinidad de otras áreas, como el campo, las financias, etc., etc.

Así surgían las primeras propuestas del nuevo suplemento, denominado en un principio de "Espectáculos, Artes y Estilos", que luego se desarrollaría más a fondo, pero sin tocar en un comienzo, por rara paradoja, la crítica teatral, sino en parte favoreciéndola con la contratación de muy buenos profesionales, acaso porque la estrategia de cambio no estaba desde un principio totalmente definida o se pensó que en el período de transición hacia la total trasmutación podían convivir un periodismo dirigido a captar el gusto de amplias masas de lectores con temas frívolos y gancheros –a eso se lo denominaba "modernización"–

con un periodismo llamémosle más culto, de mayor hondura, que finalmente terminaría por ser desplazado con absoluta radicalidad. Algunos detalles de esta transición se desarrollan con más precisión en el capítulo relativo a los años noventa. De modo que, durante unos pocos años posteriores a aquel gran lanzamiento de 1992, se mantuvo el buen nivel de calidad en las críticas de teatro y otras especialidades, mientras se iban haciendo las modificaciones que llevarían a la completa conversión del diario, no solo de las páginas de Espectáculos. Así, las nuevas variantes, las más tontas y superficiales, que son las que finalmente predominarían y concluirían por cortar de un tajo al "aburrido" hábito de escribir análisis serios o que al menos supusieran respeto por el objeto sometido a escrutinio. Más tarde aparecerían las llamadas *fake news*. Desde luego, el diario en sus secciones más determinantes, Política y Economía, concentró como siempre el fuego principal para pelear desde el diario por aquello que consideraba imprescindible para su negocio.

Gracias a este cambio de piel, que las paulatinas cirugías convirtieron en un experimento casi frankesteiniano, el matutino se subió al tren en el que muchos otros medios de prensa y comunicación universales, algunos con una trayectoria periodística prestigiosa en su historia, ya estaban encaramados para participar en esa carrera alocada y salvaje del capitalismo neoliberal, que con esta nueva herramienta a su total servicio lograba un aliado indispensable y poderoso en su avance hacia el poder total del mundo global, esta vez en una modalidad mucho más contundente y efectiva que en el pasado. En la Argentina, el líder de esa fuerza, que en el espacio de la comunicación se sumó e integró a la gran operación colonizadora del planeta del capitalismo neoliberal, fue, como dijimos, *Clarín.* Una empresa que, hasta muy poco tiempo antes de dar este salto, parecía un grupo destinado a su desaparición, a una caída inevitable en el precipicio. Eso porque a comienzos del siglo XXI –como en otras secuencias de su historia– su situación financiera era bastante delicada, casi al borde de la quiebra, debido a una deuda de millones de dólares contraída en el extranjero, que el grupo evaluaba en 1.200 millones de esa moneda y *Ámbito Financiero* en 3000. Astutos movimientos políticos y económicos, alianzas y maniobras realizados desde el grupo por sus principales funcionarios, permitieron que la empresa pudiera salvarse. La primera mano se la tendió el ex presidente Eduardo Duhalde, quien por entonces evitó que la empresa cayera en ese abismo al enviar y hacer que se aprobara en el Congreso, a fines de junio de 2002 y tras un intenso trabajo de *lobby* entre diputados y senadores, la ley de bienes culturales, que les permitía a las empresas periodísticas nacionales

endeudadas en dólares con el exterior seguir funcionando sin que se les aplicara la cláusula del *cramdown*, que literalmente significa "apretar hacia abajo". Esa disposición, vigente desde 1995 y que fue sancionada con el fin de atraer inversiones extranjeras en el menemismo, habilitaba a los acreedores a tomar el control de una empresa concursada mediante la adquisición de sus acciones. Una descripción más detallada y documentada de las operaciones que rodearon el desarrollo de este salvataje al matutino se encuentra en el capítulo ocho del libro ya citado: *Clarín. La era Magnetto*, de Martín Sivak. Atravesada con pleno éxito la dura prueba de ese temporal, el grupo que ya era un multimedio gracias a los favores que le ofreció Carlos Menem, y conocía las estrategias que venía elaborando el capitalismo global, decidió que su gran carta de triunfo era su metamorfosis completa, sin dejar de perder su fachada de grupo comunicacional como símbolo o insignia de identificación. Esta empresa acá, y tantas otras en el planeta, trabajan a toda hora y a todo vapor para que todo siga igual en las sociedades contemporáneas ganadas por el neoliberalismo.

CAPÍTULO 3

LA CRÍTICA EN BUENOS AIRES: ANTECEDENTES Y MUTACIONES

LA CRÍTICA EN BUENOS AIRES: ANTECEDENTES Y MUTACIONES

Cómo hacerse críticos

¿Cómo se hacía por los años sesenta o aún un poco antes para llegar a ejercer la crítica de teatro en un diario o una publicación? Los caminos seguidos para llegar a esa meta ya en esos años eran diferentes según fuera la experiencia de cada persona. Así lo acreditan los relatos de varios profesionales consultados. Uno bastante habitual era que, por su trayectoria en la docencia universitaria al frente de una cátedra de literatura, el saber exhibido de los temas de carácter estético y teatral en libros y textos periodísticos o por la elección de la narrativa o la dramaturgia como expresión artística o forma de vida, algunas personas, procedieran de las casas de altos estudios o fueran intelectuales o escritores de formación autodidacta, eran invitadas a revistas y diarios a hacer crítica o periodismo cultural. Esta era una de las rutas para llegar al oficio. Entre los académicos que procedían de la universidad de esa época se podría recordar a profesores como Arturo Berenguer Carisomo o Raúl Castagnino, por mencionar solo dos; entre los intelectuales que eligieron escribir teatro por amor a la escena se puede citar a Kive Staiff, que tenía una vida tranquila como contador, pero leía mucho teatro y, cuando se le cruzó la ocasión, decidió volcarse a la crítica. Entre los autores, es posible recordar a Samuel Eichelbaum, que escribía en el diario *Noticias Gráficas*; Germán Rozenmacher, que trabajaba en la revista *Siete Días*, o Luis Ordaz y Pablo Palant, que siendo dramaturgos también se ganaban sus porotos como críticos. Otros dramaturgos que se dedicaron al periodismo fueron Tito Cossa, Ricardo Halac o Carlos Somigliana, pero no escribían sobre teatro. Los nombres no se terminan en esa pequeña lista.

Otra puerta de acceso era que, habiendo ya elegido la profesión de periodista y siendo un miembro de una redacción, alguien fuese convocado de pronto de la sección de Espectáculos porque le descubrieran pasta para crítico o hubiese expresado antes su deseo de especializarse en esa área. Pero también un periodista que estaba en otra sección o en Espectáculos, pero no concentrado en la crítica, podía ser llamado, por la urgente necesidad de reemplazar a un compañero ausente, y descubrir en la experiencia que tenía condiciones y le gustaba escribir sobre teatro. Eso le ocurrió a Antonio Rodríguez de Anca, entre tantos otros. Las entrevistas que se publican en otros capítulos describen cómo fueron las vías transitadas por cada uno de los consultados. Luego vinieron

las escuelas y las carreras de periodismo y esos espacios fueron nuevos centros de nutrición de las redacciones, sin que las formas de acceder al oficio de periodista o a la crítica teatral, detalladas antes, dejaran de proveer también a novatos que se querían hacer profesionales. Rómulo Berruti fue egresado de una de esas escuelas de periodismo que existían por los inicios de los sesenta. En mi caso personal comencé a hacer crítica de teatro en 1980 en la revista *Radiolandia 2000*, si bien como periodista trabajaba desde 1963, hacía diecisiete años. Lo hice a propuesta de mi amigo Salvador "El Negro" Sammaritano, quien conocía mi paso por el teatro independiente en mi juventud y suponía que, además de escribir notas, podía encargarme de las breves columnas que ese semanario de actualidad dedicaba a la crítica teatral en sus páginas. Chuqui Ojam escribía la columna de cine.

Ubicada en un edificio de la esquina de Paraguay y Paseo Colón, en el Bajo porteño, esa revista y otras publicaciones habían pertenecido a la famosa Editorial Abril, creada en 1941 por César Civita. Este empresario, que rejuveneció en su momento el periodismo argentino, debió vender su editorial por presiones de la dictadura y exiliarse en México primero y luego en Brasil. Cuando ingresé al lugar en 1980, la empresa pertenecía ya a otros dueños, que no tenían ni por asomo la rigurosidad de Civita. Pero tenía en sus planteles periodistas muy buenos que venían de la época anterior. Sammaritano era uno de ellos, que fungía por entonces como secretario de redacción de la revista mencionada. Fue además un valioso crítico de cine e incansable difusor del séptimo arte durante la mayor parte de su vida. Acepté el consejo con plena conciencia de que me introducía en un terreno complicado en lo profesional, pero muy atractivo. No era ajeno a la actividad teatral, por lo que conté antes de mi experiencia en varios teatros independientes, sobre todo barriales, de los finales de la década de los cincuenta y principios de los sesenta. Y de esa breve travesía de cuatro o cinco años por esos teatros me había quedado el gusto de asistir con frecuencia a ver obras, práctica que en la revista se incrementó por el tipo de coberturas que se hacían en las páginas de *Radiolandia 2000*: allí había que hacer constantes notas a autores, directores, actores y actrices, en una labor que exigía conocer sus trabajos. De modo que ese vuelco hacia el nuevo horizonte profesional no me encontró desprevenido del todo, pero lejos de tener la necesaria consistencia en materia de conocimientos para ser un buen crítico, aun en el caso de una publicación como la mencionada que no exigía demasiado rigor, pero en la que igual los periodistas de esa época trabajaban con una responsabilidad que excedía en mucho lo que se les exigía desde la

dirección de la editorial. Así que, para reforzar lo que sabía, me puse a estudiar en algunas escuelas de teatro.

Es interesante relatar que ingresé a *Radiolandia 2000* luego de una experiencia periodística con desgraciado epílogo en un diario de Misiones, *El Libertador*, del que fui secretario general de redacción durante el año 1979. Ese matutino, que competía en venta de ejemplares con el ya asentado diario provincial *El Territorio*, tuvo un final inesperado: en una pelea a la salida de una pizzería, a la que concurría casi toda la redacción a la noche luego del cierre de cada edición, el dueño de la publicación mató a un policía de Santa Fe que estaba vestido de civil y de paso por Posadas para visitar a su madre. Ambos se trenzaron en una pelea callejera a trompadas, situación que terminó cuando el policía intentó sacar el arma y su contrincante lo anticipó disparándole un balazo en el cuello que lo dejó seco. El motivo de la disputa era que el policía, con varias copas demás, había mirado con insistencia y en forma lasciva a la novia del dueño del diario que, muy exuberante, compartía con él su cena en la pizzería. Y, al salir de ese lugar, se produjo una discusión, que enseguida se convirtió en enfrentamiento físico. Lo que en otros casos tal vez no habría pasado de un intercambio verbal acalorado y tal vez una riña con uno que otro intento de puñetazo sin más secuela que algún moretón o golpe en el cuerpo, acá se transformó en una cuestión de honor frente al público que había concurrido a ese local. El propietario del diario, de nombre Ulises López, un estanciero con aires de caudillo que andaba siempre armado, como muchos otros hombres en la Misiones de entonces, no admitió la ofensa y lavó su honor al estilo del viejo *Far West* norteamericano. Para los empleados del matutino, el hecho tuvo una derivación inesperada y traumática: como la sociedad empresaria era unipersonal y estaba por esos días muy endeudada, y su titular no encontró mejor solución que tomarse las de Villadiego a Brasil al minuto de haber ultimado al policía, todos quienes trabajábamos allí quedamos colgados de un pincel y con dos sueldos sin cobrar de los últimos meses debido a las dificultades financieras por las que atravesaba el diario. A los pocos días, la sociedad fue a la quiebra y los pocos bienes que tenía fueron a parar a algunos de los acreedores privilegiados. Los integrantes del personal que procedían de Buenos Aires tuvimos que volvernos con nuestras familias y sin un peso.

Con esa mochila previa en el ánimo por aquel episodio, y con algunas deudas debido a los dos meses que pasé sin trabajar, ingresé a *Radiolandia 2000*, que no era ya la vieja *Radiolandia* de la editorial de Julio Korn de la avenida Belgrano. Era un semanario de actualidad que tenía la ventaja de escribir

sobre temas diversos: espectáculos, cultura, sociedad y también política, porque, si bien se vivían aún los años de plomo de la dictadura, la revista no evitaba algunos temas urticantes y entrevistaba a figuras que no siempre eran del gusto de los elencos oficiales y en algunos casos estaban prohibidas. El primer reportaje público que se le hizo a la cantante Mercedes Sosa, en el período que integraba las listas negras de artistas prohibidos por la dictadura, fue en esa revista que dirigía Francisco "Pancho" Loiácono, un personaje singular y muy pintoresco del periodismo argentino fallecido en 2021. Debo decir que, en lo personal, tenía cierto entrenamiento sobre los asuntos de actualidad porque venía trabajando desde 1963, año en que me inicié como periodista, en diferentes redacciones de distintos medios y en secciones como gremiales, política, policiales, economía, etc. He escrito en periodismo sobre muchos asuntos, algunos me gustaban mucho, otros no tanto, pero la necesidad de trabajar exigía a veces que se aceptara entrar en secciones como Policiales o Economía, que no eran las que habría elegido de poder hacerlo. En cambio, sí me interesan mucho los temas políticos y culturales, argentinos e internacionales, y no concibo el quehacer teatral o artístico desligado o desinteresado de una concepción política y social. Junto con la propuesta de entrar a esta revista, casi en simultáneo, me habían interesado en trabajar en otra publicación de Editorial Perfil, a la que se habían incorporado varios de los damnificados por aquella experiencia misionera. Pero ahí sí pude elegir y preferí *Radiolandia 2000* porque ya conocía a Perfil –había trabajado en una de sus revistas, *Semanario*, antes de irme a Misiones–, y me desagradaba mucho su clima de convivencia laboral.

Como algunos de los muchos periodistas que ingresaron a trabajar por la década del sesenta y antes de ella, confiaba más que nada en el saber que proporcionaba la práctica en el propio medio. Desde luego, el nivel de destreza y calidad en el oficio se desarrolla más rápido y luce mucho más en los periodistas con talento para la escritura, un mayor conocimiento de la vida y el buen hábito de leer material narrativo y periodístico, o sea contacto regular con el lenguaje. Claro que, si alguien deseaba volcarse a la crítica escénica era siempre esperable que tuviera cierta inclinación, por elección y gusto, por el teatro o que, por alguna otra razón, mostrara interés y algún conocimiento sobre él. Pero no se consideraba como una regla indispensable para llegar a la crítica formarse en una carrera universitaria ni tampoco en una de esas pocas escuelas de periodismo que ya habían comenzado a surgir por los años sesenta. Es más: por ese tiempo había un prejuicio pronunciado –e injusto como la

mayor parte de los prejuicios– con los profesionales que procedían de las aulas universitarias o las escuelas de periodismo. No obstante, hubo críticos de una generación posterior a los sesenta, como han sido Olga Cosentino, Susana Freire, Roberto Schneider y varios otros, que procedían de las aulas terciarias, en particular de la carrera de Letras, y que, adaptados a la especificidad de la escritura periodística, que tiene características distintas a las que utilizan a menudo algunos estudiosos de los claustros académicos, desarrollaron con excelencia su oficio y probaron la inconsistencia de ese reparo. Esas personas probaron con su ejercicio lo fútil de esa reserva que consideraba que la intensa formación teórica e intelectual podía ser un obstáculo para la buena escritura, incluso la periodística, defecto que sí se notaba en algunos estudiosos que, por estar muy adscriptos a las formas idiomáticas de determinadas corrientes estéticas o teóricas, y no tener la práctica que da la prensa diaria –donde el uso de jergas que dificulten la tarea del lector se marcaban a fuego, por lo menos en aquellos años–, solían redactar los textos dirigidos a la difusión general con un lenguaje lleno de expresiones o palabras que no son las del uso más corriente y sí las de alguna rama específica del conocimiento a la que no todos tienen fácil acceso. Y en el periodismo, esa terminología –salvo que se introduzca una explicación al utilizarla y no se sature por su abundancia los escritos interrumpiendo la lectura fluida– se evita.

Mi buena disposición para aceptar hacer crítica, aun con las limitaciones que percibía en mis conocimientos, creo que tiene su origen en mi condición de ser un lector regular, en la época del teatro independiente, de los trabajos que salían en distintos diarios. Y recuerdo de manera muy especial los de José De Thomas, un personaje muy querible al que leía con regularidad en *Clarín* sobre principios de los sesenta, y que luego fue mi compañero de trabajo –aunque no en la misma sección– en la redacción del diario *La Tarde*. Estábamos sentados muy cerca uno del otro. Era uno de los periodistas a los que lamento muchísimo no haber podido entrevistar antes de fallecer, pero en la época en que nos cruzamos no tenía ni idea de que escribiría este libro. Otra motivación para leer las muchas críticas me venía del campo musical: era mi preocupación por seguir de cerca los comentarios de los diarios sobre las actuaciones en ópera de mi padre, Ricardo Catena, que fue un destacado barítono del Teatro Colón durante treinta y cinco años, desde el inicio de la década de los cincuenta hasta la mitad de los ochenta. Sammaritano, quien además de cinéfilo era un hombre realmente culto, viajado y enterado de todo, estaba al tanto de ese vínculo. Y un día pensó que también ese hecho me podía ayudar para encargarme de

la crítica teatral en el semanario y levantó para mí el telón de un escenario profesional que aún me apasiona y acompaña. De modo que, sin abandonar las otras tareas, empecé a redactar pequeños análisis de diversos espectáculos. Y, a los pocos meses, desde la revista *Siete Días*, que era vecina de *Radiolandia 2000*, me encargaron también una columna semanal de comentarios sobre obras en cartelera. Así se abrió esta vertiente en mi oficio que hoy matizo con las de entrevistador múltiple –en algunos casos para trabajos en libros– y periodista cultural.

Lo que sí comprendí con celeridad fue que, ante el desafío que me proponía la nueva labor, modesta por el espacio que se le dedicaba en la revista a los textos, pero no carente de repercusión en el público (*Radiolandia 2000* vendía trescientos mil ejemplares a la semana), lo que debía hacer era actualizar y ampliar mis conocimientos en la materia para cumplir mejor mi cometido. Y fue así que comencé a estudiar en la escuela de teatro del maestro y director Raúl Serrano, donde se enseñaba actuación, pero también se impartía clases de historia de las artes escénicas a cargo del conocido crítico Pedro Espinosa, práctica que con los años extendí a otros espacios pedagógicos de formación y que no he dejado de implementar ni siquiera en el presente, en que estoy viejo y los jóvenes de los cursos en que me inscribo me miran no sin cierta extrañeza. Esos estudios han contribuido mucho a mi habitual inclinación a leer ensayos sobre temas escénicos y obras teatrales, a asistir con mucha más regularidad a ver distintos espectáculos y a detenerme con más detalle en las críticas de los colegas, de los cuales siempre aprendí y aprendo, porque me permiten descubrir formas y caminos para encarar las críticas que difícilmente se me habrían ocurrido sin ese auxilio. Y porque, cuando están bien escritas, me hacen disfrutar con su estilo.

He usado estas anécdotas personales de las páginas anteriores para brindar un ejemplo más de una realidad que comprobé durante mi estadía en varias redacciones y ratifiqué en varias charlas que mantuve con distintos periodistas en esta investigación: que el ingreso a ciertas especialidades –salvo en los casos en que los hombres o mujeres convocados lo fueran por su reconocida trayectoria en otro medio, en una cátedra o en una profesión dedicada a un tema en particular– siguieron resolviéndose a menudo, en los sesenta, setenta y aún también algo más adelante, con periodistas de la propia redacción de un diario que mostraran interés o disposición a encarar esa especialidad, aunque en ese momento se desempeñaran en otra tarea o sección, o por contactos con personas que se dedicaban a la crítica en un medio distinto y los

convocaban a migrar a otra redacción. No era poco común que alguien llegara a una publicación con el deseo de trabajar en cierta sección y le dijeran que podían emplearlo solo si consentía desempeñarse en otra. Y, en general, ante la necesidad de estar ocupado se aceptaba. Esas personas, luego de recorrer el espinel en distintas secciones y escribir sobre asuntos que no le interesaban demasiado, a veces durante largo tiempo, solían terminar en el destino que apetecían, si es que en el trayecto no descubrían otro que los convencía más. Esa modalidad, que con preferencia se aplicaba a los modestos y desconocidos postulantes que se iniciaban en la profesión, no a los consagrados, obedecía en parte a la difundida creencia que decía que el buen periodista era aquel capaz de escribir y adaptarse con flexibilidad a lo que le pidieran.

Gedalio Tarasow, uno de los críticos con mayor trayectoria en distintas disciplinas ligadas al espectáculo, nos contaba sobre sus inicios lo siguiente: "Yo empecé periodismo, como la mayoría de los compañeros que conocí en los años en que me tocó largarme, ingresando a una sección a la que llegabas no por elección sino porque que allí te ubicaban. Largué en deportes en el diario *Noticias Gráficas*, que le daba gran importancia a esa especialidad, sobre todo al fútbol. Fue en el año 1951, enseguida de salir de la conscripción. Y en 1959 entré en la vieja y popular *Radiolandia*, de Julio Korn, que vendía 350 mil ejemplares por semana, venta neta. Y que, en los meses en que se hacía el Festival de Cine de Mar del Plata, llegaba a los 420 mil. Ahí había que encargarse de todo, pero claro lo fundamental era el espectáculo. Cuando ingresé a ese destino, la revista no estaba todavía en su sede famosa de la avenida Belgrano, sino arriba de Los 49 Auténticos, una conocida casa de ropa masculina, en Diagonal Norte 1110, frente al bar de Julio. Después se mudó a Belgrano. Y más tarde pasé a dirigir *TV Guía*, que por supuesto estaba relacionada con la televisión. Fui el primero en dirigirla. Crítica teatral empecé a hacer en Editorial Perfil, en la revista *Tal Cual*. Para ese *magazine* cubría las temporadas de Mar del Plata y me daban un espacio extenso en la contratapa."

En mi caso personal, ingresé a mi primer trabajo periodístico en 1963, en el semanario *El Popular*, con la categoría de aspirante, que era, en el escalafón de los periodistas, la más baja, después le seguían la de cronista y luego la de redactor. Y allí cubría tanto asambleas obreras para la sección sindical, que dirigía nada menos que el escritor Andrés Rivera, como servía café cada vez que algunos de los miembros de la redacción se juntaban a charlar y me lo pedían. La formación se realizaba al calor de las modalidades laborales que imponía la propia fragua productiva. Lo común era que cada sección de un

diario o revista tuviera al frente a un elenco de periodistas avezados y que los menos formados o bisoños fueran aprendiendo junto a ellos, dependiendo el despegue y desarrollo de la capacidad que tuvieran y de que les tocara en suerte trabajar con periodistas con experiencia y que les gustara enseñar, señalar los errores, aconsejar con paciencia qué caminos tomar, que siempre los hubo. Lo que sí, la relación era más colaborativa que en la actualidad, menos competitiva, por lo menos hasta antes de la dictadura de 1976, donde las relaciones humanas empeoraron claramente. Antes de ese período, los que sabían estaban en general más dispuestos, aunque no fuera una regla fija, a darles una mano a los periodistas nuevos o más jóvenes. Desde luego, como en cualquier hoyo de esta tierra, había también tipos jodidos, que no te daban ni la hora o que verdugueaban a sus dependientes. La galería de tipos humanos en las redacciones era infinita, como en la vida de las propias sociedades, no tenían por qué ser distintas. Pero, como digo, siempre se podían encontrar buenos maestros. Y, además, al leerlos también se podía aprender mucho.

Este centro pedagógico de facto o laboral, donde distintas personas podían calzar en su verdadera opción vocacional luego de pasar un tiempo de espera o búsqueda, fue la escuela de varias generaciones. Así era común aprender y foguearse en los rudimentos del oficio. Con el tiempo esa modalidad se reemplazó por un aprendizaje en el oficio más racional, más ligado a una formación previa en una escuela de periodismo. En la actualidad, los más jóvenes van a los diarios y revistas luego de pasar por una escuela donde, además de recibir conocimientos generales, suelen elegir una especialidad (deporte, política, cultura, etc.). Y esas escuelas ofrecen luego a los medios –o por lo menos lo hacían hasta hace algunos años atrás– sus egresados en calidad de pasantes. Después podía pasar que la empresa receptora los ocupara en otro rol o que ellos encontraran uno distinto al que inicialmente los atraía. Porque siempre las necesidades inmediatas de una redacción obligan a resolver los problemas que surgen sin demasiados miramientos o protocolos. En mi época, no sé ahora, a veces los recién ingresados, formados en las escuelas que existían, eran mirados de reojo por los redactores más curtidos, porque, aunque se estudiara e hiciera práctica en las escuelas, y esto siempre y cuando en ellas se le dedicara suficiente tiempo a ese hábito, se creía que ciertos aspectos del oficio no estaban previstos en los manuales de periodismo y se aprendían directamente en las redacciones. Eso sin contar con que cada medio es distinto a otro, no solo por su modalidad editorial o estilo, que es un factor a tener en cuenta, sino también por el ambiente humano en que se desarrolla el recién llegado.

Lo que sí han variado mucho en las últimas décadas son las condiciones de producción dentro de las empresas, en especial hacia fines de los ochenta y comienzos de los noventa (la implantación de un sistema de contratos más flexibles y precarios, el uso de pasantes en períodos de prueba sin retribución –un proyecto del gobierno de Horacio Rodríguez Larreta aspiraba a instituir un sistema así en determinadas escuelas técnicas a fin de 2021– o con pagos insignificantes y la exigencia de una adhesión a la línea editorial que no admite fisuras). La ampliación del espectro de intereses económicos de las empresas periodísticas de mayor peso, que han extendido su actividad hacia otros ámbitos de la red comunicacional y exige ahora la multifuncionalidad en las tareas, entre otras cosas, ha provocado por lo demás varios cambios de tipo estructural en la práctica del periodismo. Cualquiera que haya estado en una redacción por los años cincuenta, sesenta, setenta e incluso hasta los ochenta, y haya podido transitar el ambiente que preside a las actuales, reconocería hoy que su atmósfera, sus formas de convivencia, sus códigos son distintos a los de aquella época. Hay estudios que prueban eso: que, mucho más que antes, y en un ambiente donde predomina el individualismo y la competencia para imponerse al otro, la atmósfera en algunas redacciones se ha vuelto en la actualidad más irrespirable, menos propicia al encuentro grupal. No se trata, desde luego, de sacralizar el pasado y creer que los cuerpos de redactores de entonces eran ejércitos de carmelitas descalzas distribuyendo incienso en los lugares de trabajo y exorcizándolos de las malas artes de los jodidos de corazón. Pero es casi seguro que se respiraba más humanidad en esas redacciones, más camaradería, más respeto. Y cuando no se daban esas condiciones se solía pelear por ellas. ¿O no ha pasado lo mismo en la sociedad y su vuelco al egoísmo como filosofía central de la existencia?

En aquellas épocas como en el presente, esas arbitrariedades, malos tratos o la violación de derechos, se contrarrestaba con la acción de las personas imbuidas de un fuerte sentimiento de compañerismo y sensibilidad, que reaccionaban frente a los atropellos a sus compañeros y no hacían la vista gorda ante los abusos. Era gente con una mayor conciencia sindical, política o simplemente humana –adelanto logrado durante años de lucha que se ha debilitado mucho en estos tiempos, pero que no ha desaparecido– y un superior espíritu de cuerpo para tratar los temas de la profesión y el medio. Hoy, esa disposición no existe o existe muy debilitada por el peso de ese predicamento egoísta donde lo único válido es pensar nada más que en uno mismo. No es que estos días, insisto, estén huérfanos de periodistas de una enorme integridad y de destacados luchadores sindicales,

pero el espíritu de cuerpo que había en el gremio se perdió en gran parte o se desgastó mucho. El temor a los despidos en un sector donde no es fácil ocuparse de nuevo, el débil conocimiento por parte de muchos jóvenes de sus derechos (que aceptan la precarización laboral y los horarios elásticos como un hecho natural, que siempre fue así), el clima de competencia desleal e individualista y la exigencia cada vez más robusta de consustanciarse con los postulados del medio (y no solo en los niveles jerárquicos donde siempre ha sido de ese modo), hace que el universo de las redacciones sea hoy más tenso y pródigo en malestares que en otro tiempo. Y más fértil para generar pequeños canallas dispuestos a todo con tal de ganar dinero y tener algunas temporadas de fama.

Esta metamorfosis no podía menos que incidir mal sobre la especialidad de la crítica de teatro, aunque ésta no fuera un espacio relevante o de mucha repercusión entre el público lector. Y ocurrió por la simple razón de haberse instalado un modelo de periodismo donde el negocio –de carácter económico, financiero o político– es lo esencial, incluyendo allí la puja por el predominio dentro del mercado y la inclinación a aceptar todo lo que de allí surge o los "especialistas" en tendencias dictaminan. Ese periodismo ha desechado casi todo lo que era incompatible con los preceptos de la nueva religión y puesto en el arcón de los trastos viejos la mayoría de los hábitos editoriales practicados por los diarios en otras décadas, que aunque nunca dejaron de servir a ciertos intereses concretos, fueran de carácter económico o político, solían consentir la existencia de zonas abiertas a ciertas diferencias o alguna liberalidad del pensamiento no peligrosa para aquellos intereses, sobre todo en el plano de la cultura. O la intrusión de coberturas periodísticas o análisis de actividades artísticas que no despertaban adhesiones masivas y redituaban poco, como también de colaboraciones de figuras que no representaban el ideario de la publicación. Y fue producto de esa transformación que, esa vieja dama de compañía que había sido la crítica teatral en los diarios, comenzó a ser convocada cada vez con menor frecuencia, a no tenerse en cuenta en muchas secciones de Espectáculos de los diarios. En la nueva agenda de los patrones había ya nuevas *vedettes* y temas para atender y mostrarle al público siempre ansioso de novedades.

En los finales de los cincuenta

Hay un modo radical de abordar el pasado, o de lo que se encuentra un paso atrás del presente puro y duro, que considera virtualmente muerto a todo lo

que ya sucedió. No en el sentido de que ya pasó en el calendario, porque eso no puede discutirse, sino en otro más inquietante: que no tiene valor alguno para enseñarnos en el ahora. Hasta lo que se sabía ayer nomás –y salvo que estemos en el temprano amanecer de una ruptura radical en el plano epistemológico de todos los paradigmas hasta ahora reconocidos y no se nos haya alertados lo suficiente–, el universo de los conocimientos, con sus continuas rupturas de creencias dominantes e innovaciones, se va hilando como una larga cadena de experiencias previas que sirven tanto para alimentar el salto hacia nuevos niveles en la escala cognitiva, como para el descarte de aquello que ya se comprobó que era equivocado o podía ser reemplazado por un instrumento más eficaz, pero nunca desconociendo las raíces que fueron fertilizando el camino hacia las nuevas etapas. Al explorar el pasado de la crítica teatral en los sesenta, que suele citarse como una década floreciente de ella y del periodismo argentino, es posible detectar en sus rasgos marcas que vienen de la década anterior, en varios casos algo mejoradas. O un poco más desarrolladas. Y eso es porque muchos de los críticos teatrales que irrumpieron y brillaron en los sesenta leían a los de los cincuenta y en algunos casos habían empezado a trabajar a finales de ese decenio. De modo que aquí, como en el caso de otras etapas, se descubren vínculos que prueban que la cultura va tejiendo su transcurrir por el contacto que de algún modo siempre se produce entre las distintas generaciones, tanto para copiarse como para diferenciarse o no cometer sus mismos errores. Nada nace de un acto sin ninguna relación con el pasado.

Y así ocurrió que las modificaciones de estilo o de ciertas características en el modo de elaboración de las críticas, cuando las hubo, fueron en realidad la proyección más desarrollada y pulida de lo que ya habían empezado a probar algunos profesionales en los cincuenta. Esta fue una década en la que, si bien las críticas en los diarios no lucían por su aspecto visual ni se diferenciaban de otras notas con las que convivían en ciertas páginas, los profesionales que se dedicaban a ella abundaban, tal vez por la existencia de una cultura periodística fuerte en lo teatral. Y muchos de los que no podían escribir en los rotativos, aprovechaban la existencia de revistas como *Talía* para hacerlo y además firmar las críticas, ya que por esos años la costumbre de los diarios era que no se firmaran. Esas publicaciones, por lo demás, tenían equipos de periodistas con un horizonte claro: el de tratar de entusiasmar al lector con el material que le ofrecían, para lo cual la mejor herramienta que tenían a mano era la de mejorar sus textos. Porque en esa época, con diseños todavía pobres, lo que enamoraba al lector era la nota bien escrita y fundamentada. Y ese reto ligado a

los imperativos culturales de su tiempo, cada periodista trataba de cumplirlo con el mayor nivel de eficacia que le permitía su talento. Y los diarios, sin olvidar sus posturas políticas o ideológicas ni sus relaciones con el poder –que cultivaban sobre todo en las páginas no culturales–,en infinidad de casos cobijaban a estos periodistas que venían del mundo artístico o los claustros intelectuales, en la convicción de que así, al conseguir mejores plumas para sus lectores, optimizaban sus negocios.

Un rasgo típico que las críticas teatrales tanto en los años cincuenta,y mucho antes, era que, el corpus básico de los comentarios o notas, se dedicara a una minuciosa y larga referencia al texto de la obra que se ponía en escena, en especial si era el estreno de una pieza que se desconocía hasta entonces. Los trabajos tenían distintas alusiones a su autor, a su producción y currículum, a la historia que contaba y sus momentos de mayor tensión, su calidad literaria, su estructuración y el género al que pertenecía. Y luego se destinaban algunas líneas al trabajo de los actores y la dirección. Raramente se aludía a las otras disciplinas que intervienen en una puesta en escena. Esto dicho de manera muy general y aceptando que había variaciones de un crítico a otro y que algunos de ellos, incluso en los cincuenta, ya intentaban, en lo que podían, hacer algo distinto, más integral. No obstante, y con variaciones según cada crítico, esa costumbre no se erradicó por completo y aún en tiempos más actuales se notan todavía algunas adhesiones, aunque en menor cantidad, a ese enfoque. Fue en los sesenta donde, sin modificar por completo el esquema descrito, que empezaron a despuntar los primeros y más decididos esfuerzos por ampliar el panorama de los análisis, de avanzar por caminos más ricos en la crítica, si bien en esos tiempos todavía la atención al autor tenía un peso muy relevante. Pero las referencias a otros aspectos relativos a la construcción de un espectáculo empezaban a verse con más continuidad. De todos modos, era extraño que se escribiera sobre la escenografía –que poco a poco fue concitando algo más de interés– y menos acerca de la iluminación, sí más sobre los conceptos de puesta o dirección. En los años que siguieron a esos, por una decisión epistemológica o estética de algunos críticos más creativos, o que pensaban que el conjunto de un espectáculo teatral se constituye con muchas más franjas de expresión artística que la del solo texto de un autor, las críticas fueron afinando las armas de sus análisis y sus nuevos abordajes. De cualquier manera, eso ocurrió de modo desigual entre los profesionales. Y hoy, a la vista de lo que ocurre con la miniaturización de las críticas en los diarios, es difícil que pueda intentarse una crítica detallada y con atención detenida en cada aspecto del espectáculo. Pero,

en aquel tiempo, en que había más disponibilidad de blanco, se lo hacía muy poco o no se lo hacía. O sea, se resolvía la necesidad de atender a esos rubros con frases hechas o adjetivos del tipo "correcto", "ajustado" o cosas por el estilo. En algunos casos por pereza o porque no se pensaba que las otras funciones fueran muy importantes.

Olga Cosentino, una de las críticas emblemáticas de los ochenta y de las décadas siguientes, fue una de las profesionales que acostumbraba a mirar todo el espectáculo: procedía de modo que sus escritos ampliaban siempre la visión de su análisis hacia otros aspectos del trabajo escénico que solían ser muy reveladores. En los últimos años, cualquier persona interesada en formarse como crítico teatral o adentrarse en los rudimentos del análisis escénico, tiene a mano distintos cursos posibles para hacerlo en talleres virtuales o presenciales dictados por profesionales, entre los que se incluyen también artistas, que se dedican especialmente a la docencia. También hoy se dispone de mayor cantidad de libros y ensayos –aunque antes también los había–, que permiten familiarizarse con los temas de la puesta, dirección, actuación, iluminación, escenografía, etc. E incluso carreras donde esas disciplinas se estudian. En otros períodos no era muy común que un crítico fuera a un seminario particular de un estudioso o que concurriera con frecuencia a una escuela de teatro en busca de saber. Ahora sí es bastante más frecuente. O sea que el campo de conocimiento que se ofrece es amplio y variado. El riesgo hoy, si es que se aspira a una formación integral, no es tanto dónde conseguirla, sino luego encontrar el medio dónde poder obtener espacio para hablar de todo lo que se necesita en una crítica, de lo que ella requiere, de todo aquello de lo que podrían hablar aquellos que se han formado debidamente.

Porque la extensión de un comentario en un diario o revista no le compete ni remotamente al crítico, quien debe someterse a las medidas que le impone la orientación editorial. Antes un crítico –y acá podemos ver otra diferencia con las modalidades de la actualidad– escribía con más libertad y le daba a su texto la dimensión que le parecía necesaria. Y, salvo en casos en que era imprescindible cortar, la nota no solía sufrir menoscabo. El orden prefijado de los diseños, que se empezó a practicar hace varios años, modificó esa posibilidad. En la actualidad esa modalidad se consolidó de modo definitivo por las nuevas características del negocio periodístico y la rapidez que requieren los cierres de muchas páginas o la mayor vistosidad que se exigen de ellas. Factor nada desdeñable este último, que terminó por imponer una ilustración gráfica más desplegada y también la prevalencia excluyente de páginas enteras

de publicidad y de contenidos consustanciados con los actuales objetivos del "nuevo" periodismo. Y sin hablar ya del fenómeno en la web donde día a día se producen cambios y ensayos y es más difícil acomodarse a los distintos parámetros que se van probando. En los diarios, esta tendencia terminó, en gran parte, convirtiendo a las críticas en réplicas de ataúdes enanos; pequeños hormigueros de letras, que se devoran cualquier reflexión ávida de un poco más de aire. Pero, en verdad, el factor más relevante que incidió en esa devaluación del género –pues en materia de formas y medidas todo puede mutar, aun conservando la idea de un diseño más visual– fue la transmutación sufrida por los valores generales sobre los que se asentaba la función periodística en otras épocas, hoy degradada por las pésimas condiciones en que se realiza, los bajos salarios, la pluralidad de tareas y una respuesta a las supuestas necesidades de un público entendido como devorador solo de chatarra cultural y política.

Una rápida repasada por materiales de archivo de los años previos a los sesenta (recogidos en la Biblioteca Nacional y en la de Argentores), arrojó algunos datos sobre la crítica teatral en esos días sobre los que es interesante reparar, más que nada a modo de constatación de cómo se trabajaba entonces. La consulta en la segunda de las entidades puede resultar provechosa porque allí se archivan, en biblioratos que proceden de las décadas iniciales del siglo XX, muchas de las críticas de esos tiempos (con seguridad no son todas), que aparecían en los diarios y revistas de Buenos Aires y en ocasiones de algunas que provenían de distintas provincias. En la Biblioteca Nacional, la primera exploración fue en los diarios *La Nación* y *Clarín* de junio de 1957 y 1958 (por tomar una muestra de mediados de año en esos matutinos que pudiera ser ilustrativa) y la otra en el tomo 35 de la Biblioteca de Argentores, que abarca de 1955 a 1960 y que incluye críticas de distintos diarios: *El Laborista*, *La Prensa*, *Clarín, El Mundo*, *La Razón*, *La Nación*, *Noticias Gráficas*, *La Época* (en todos estos diarios se hacía crítica de teatro, increíble visto desde la actual perspectiva) y de una revista llamada *De Frente*. El dato más llamativo de esta investigación por esa época, además de la cantidad de diarios que incluían críticas en sus páginas, es que la mayor parte de ellas, como decíamos, no estaban firmadas. La ausencia del famoso gancho (término este último que procede de la expresión "ponele el gancho", que se solía usar cuando se convocaba a alguien a firmar algo) que podía identificar al autor de una crítica fue una característica que se mantuvo, por lo menos, hasta los años sesenta, en que comenzó a cambiar. La restricción se hacía sentir en especial en los diarios tradicionales, pero no solo en ellos: otros diarios más populares también la practicaban, con excepción de *El Mundo*, que

antes de los sesenta consideraba ya necesario firmar las críticas para asumir la responsabilidad de lo escrito. Y en las revistas.

Pero en los inicios de la década, como decimos, esa costumbre se había empezado de a poco a abandonar en los diarios, salvo en los más conservadores y reacios a hacerlo, aquí y en las provincias, que mantuvieron la restricción durante un buen tiempo más. Como un dato curioso, habría que recordar que sobre finales de los cincuenta y el inicio de los sesenta, Ernesto Schoo y Tomás Eloy Martínez firmaban sus críticas de cine. Pero el comienzo de un conflicto entre esos dos periodistas con el matutino y su despido posterior hizo que la empresa extendiera la prohibición de firmar a todas las críticas de cine, no a las de teatro que ya iban sin firma y siguieron en la misma tesitura unos cuantos años más, por lo menos hasta los ochenta. En *El Mundo*, un diario que había tenido en su redacción a periodistas de la talla de Roberto Arlt, la crítica teatral Dora Lima firmaba sus críticas con iniciales desde 1956, lo cual para muchos era un signo de identificación bien claro. Sobre Roberto Arlt hay que recordar que, por los años treinta, decidió en un momento dedicarse a la crítica teatral, pero al poco tiempo abandonó ese impulso debido a los varios disgustos que le generaron sus comentarios de parte de colegas y lectores. Volviendo a 1956, *La Nación* o *La Prensa* no permitían por entonces firmar las críticas teatrales ni aun con las iniciales. Solo en forma excepcional se habilitaba a hacerlo, sobre todo en algunas notas escritas por enviados al exterior o redactadas por periodistas de mucho prestigio. Pero, lo más habitual es que no fueran críticas. José Antonio Mendía, el 12 de julio de 1958 en *La Prensa*, suscribía una crónica sobre el teatro en París que contenía referencias más bien descriptivas del lugar y la obra, pero no era una crítica. Y en algunos diarios, como inicio de cierta apertura, permitían usar seudónimo. Otros diarios usaban las iniciales. *La Prensa* comienzó a usarlas en los sesenta.

Para quienes estaban al tanto de quienes escribían en un diario, sea en el mundo del espectáculo o en el de los lectores, ese seudónimo servía como signo de identificación de una persona. En los casos en que no había firma, salvo por la información que alguien recibía desde el interior de la publicación o trascendidos, la presencia de un estilo particular, que podía ser detectado más por los entendidos que por el lector común o el deslizamiento de algún otro dato ofreciendo una pista, era difícil conocer a los autores de las críticas. En el medio artístico, la presencia del periodista en el estreno del espectáculo era otra señal que podía orientar, pero no brindaba una seguridad absoluta como otorga la firma. Digamos, de todos modos, que era una forma de preservar con

el anonimato al periodista que escribía, sobre todo cuando sus comentarios eran muy ácidos o descalificatorios, y también de perjudicar a aquel que era blanco de sus dardos, pues no podía enterarse de quién era. Era como un adelanto del hoy muy extendido anonimato en que se suelen esconder ciertos autores de ofensivos libelos en las redes sociales. La necesidad de hacer transparente la responsabilidad del que escribía fue lo que llevó poco a poco a suscribir con la firma las críticas. Lo que sí, algún periodista famoso como Edmundo Guibourg podía firmar algún espacio especial. Él lo hacía en una columna que escribía con cierta regularidad en 1958 en *Clarín* llamada "Apostillas de Teatro", armada con apuntes sobre la vida del medio. En ese diario escribía por esos años, siendo ya un hombre de edad, el conocido periodista y autor, pero críticas solo de vez en cuando. Sin embargo, en la primera etapa de su carrera hizo mucha crítica. Rómulo Berruti, uno de los críticos con historia de este país, entró a trabajar como periodista precisamente por los años en que la situación empezaba a cambiar, gracias al sostenido aliento que se impulsaba a favor de la jerarquización en los medios de la crítica teatral y la necesidad de transparentar la responsabilidad de su autor. El primer trabajo periodístico de Berruti fue en 1960 en el diario *El Mundo*. Se había recibido en una escuela de periodismo, una de las pocas que existían por entonces, y pudo ingresar en ese matutino, en la sección teatro, cuya jefa era Dora Lima, una renombrada crítica de esos años que, según dice Berruti, le enseñó mucho del oficio en los seis meses que duró su experiencia en ese medio. Su estadía fue breve porque el sindicato impuso que, en vez de tomarse gente nueva, si había dinero disponible para pagar a nuevos periodistas, lo justo era que se destinara a los profesionales que habían sido echados o suspendidos. Luego de ese pasaje por *El Mundo* entró en *Crítica*, que no era ya el diario de la célebre época histórica de Natalio Botana en el que trabajaron tantos escritores y periodistas de renombre y que por esa época entraba lentamente en su etapa terminal y no tenía ni por asomo la influencia de sus tiempos de gloria.

Berruti describía así su nueva peripecia en el antiguo diario de los Botana: "Tuve la suerte de entrar al diario más famoso de la historia argentina y con mitología propia, gracias a los contactos que me había brindado un trabajo como bibliotecario en Argentores. Allí me había ubicado mi tío, Alejandro Berruti, autor de teatro muy conocido en esa época, ex director del Teatro Cervantes y en algún momento presidente de Argentores. En esa labor conocí a muchos críticos que iban a la biblioteca y eso me abrió muchas puertas. En *Crítica* entré a la página de teatro, que dirigía el periodista y también

dramaturgo Carlos Faig. Me llevó como ayudante y me hizo recorrer todo el espinel, primero haciendo gacetillas y al final escribiendo críticas. Al principio firmaba con iniciales y luego, cuando Faig reconoció que sabía escribir, con el nombre completo. En esa época, el uso de la firma era muy retaceado. No como en las empresas de ahora que, como pagan muy mal, lo compensan permitiendo el uso de la firma. Porque esa es la verdad, la firma también es una moneda." Una diferencia, señalada por Berruti, para tener en cuenta. Ahora es extraño que no se pague, pero se paga tan poco por crítica, que realmente parece un canje de espacio por notoriedad o presencia como profesional, sobre todo entre los más jóvenes y desconocidos. Y en los casos de los más viejos o veteranos para mantenerse en actividad y evitar la sospecha de que ya no se están más en carrera.

"Los diarios más poderosos –continuaba Berruti–, los más viejos y con laureles propios, como *La Prensa* y *La Nación*, eran muy mezquinos. Había gente que no firmaba ni con iniciales. En *El Mundo*, en cambio, ya por ese tiempo se firmaba. La primera vez que Dora Lima me mandó a hacer una crítica, al entregársela, me dijo sin dudar: 'No, firmala, porque quiero que te hagas responsable de lo que decís'. Leyó la crítica y agregó: 'Mirá, yo no vi el espectáculo, pero esto que escribís es muy duro. Bueno, a tu edad se escribe así. Y no tengo nada que decir. Lo que sí, tenés que asumirlo, porque decís que el espectáculo es muy malo'. La primera crítica que firmé en mi vida era a *Caramelos surtidos*, una comedia tanguera de Enrique Santos Discépolo, que se había estrenado por los cuarenta y se reponía en los sesenta, ya con Discepolín fallecido (él murió en 1951). Al enviarme a cubrir el espectáculo, Dora me dijo: 'Andá a ver esto, que no es tan comprometido desde un punto de vista temático y, al mismo tiempo, es un desafío para vos porque vas a tener que ver una obra musical y a la vez argentina'. Y le pegué un palo, tenía 24 o 25 años, y me lo hicieron firmar. Me tuve que hacer cargo."

Donde sí aparecían críticas o comentarios con firma era en las distintas revistas de la época, la más importante de las cuales fue, sin duda, *Talía*. Aunque acostumbraba también a incluir críticas de otra naturaleza, el género al que se le dedicaban más críticas era el teatro. Las revistas de interés general en algunos casos incluían críticas, pero luego empezaron a hacerlo casi todas. *Talía,* que se definía como una revista mensual de teatro y arte, dio a conocer su primer número en septiembre de 1953. Su dirección inicial estaba a cargo de Néstor A. Baracchini y J. Julio Spinelli. Esta edición tenía cincuenta páginas, que incluían críticas, un panorama del teatro en el mundo y comentarios de libros y cine.

También publicaba el texto completo de una pieza teatral, que sería uno de sus rasgos distintivos. A partir del número 10, que apareció en abril de 1955, se hizo cargo de la dirección de la revista Emilio Stevánovich, conocido crítico teatral y hombre de la cultura, que hasta entonces figuraba en sus páginas como un colaborador. En su portada, decía que la revista abordaba los siguientes rubros: teatro, cine, música, discos, radio, televisión y libros. Allí los colaboradores firmaban con su nombre completo o con seudónimos, costumbre que también seguía usándose.

Entre algunas de las firmas y seudónimos que aparecen al final de las críticas en ese ejemplar de 1953, están, entre varias más, las de Daniel Ceasco (*Delito en la isla de las cabras*, de Ugo Betti), Carlos Mayón (*13 a la mesa*, de M. Gilbert Sauvayon), Prompeter (*La hermosa Genet*, de William Soroyan, y *Yerma*, de Federico García Lorca), y Foro (*Los Sonderling*, de Rober Merle). Como se ve, las firmas incluían varios seudónimos: Prompeter, Foro, Skylos, y nombres reales. Skylos era el seudónimo de Raúl Pascuzzi, que llegó a ser jefe de la página de teatro en *Clarín.* En esa edición se publicaban tres obras cortas pertenecientes a Aurelio Ferretti, Julio Ardiles Gray y Carlos Mayón; estos dos últimos también críticos teatrales. Lo que demuestra que, ya por aquella época, muchos distinguidos críticos eran también autores, sin que esto significara para ellos un dilema ético. Lo prueban entre otros: Edmundo Guibourg, Luis Ordaz, Pablo Palant, Julio Ardiles Gray y varios más. No se consideraba poco inapropiado combinar ambas disciplinas. En el número 12 de *Talía* se agregan al cuerpo de redacción Ernesto Schoo y Mario Alberto Rolla, quien hace una crítica de *Vestir al desnudo*, de Luigi Pirandello. Rolla combinará también su actividad de crítico con la de actor y director. En las provincias esa costumbre de combinar la profesión de crítico teatral con alguna otra especialidad escénica (autor, actor, director, etc.) era bastante común.

Los números 14 y 15 de la misma revista, que están publicadas en un mismo tomo en la colección de Argentores, abarcan desde diciembre de 1955 y marzo de 1956. El secretario de redacción es Jorge A. Audiffred, que también escribe varias de las críticas, y tiene entre sus integrantes de la redacción y colaboradores a figuras como: Angel J. Battistessa, Jorge D'Urbano, Pepe de la Barraca, María Angélica Bosco, Felix Cappelletti, Daniel Ceasco, Carlos Coldaroli, Gabriel Dupont, Foro, Tito Franco, Juan Pedro Franze, Santiago Garrol, Alberto Emilio Giménez, Francisco Javier, Dalmiro Martínez, Carlos Mayón, Francisco Mazza Leiva, Jorge Meyrialle, Orlando Montes, Leo Norby, Luis Ordaz, Pablo Palant, Delfor S. Peralta, Jorge Premier, Mario A. Rolla,

Pedro Rosental, Ernesto Schoo, Roberto Sierra Steve, Ricardo Turró, Mario Vanarelli. Pero ya son críticos de la publicación, aunque no estén en esta edición, Kive Staiff, Pedro Espinosa, Carlos Burone, Carlos Izcovich, Edmundo Guibourg, Alfredo de la Guardia, Raúl Castagnino y el propio Stevánovich.

No todos escribían sobre teatro y nada más, algunos lo hacían también sobre música, ópera o libros, pero la constelación de firmas dedicadas a ese quehacer específico era de verdad notable. Lo que indica la relevancia cultural que se le otorgaba a la actividad, aunque no siempre los diarios la reflejaran en su totalidad. Pero ese vacío lo compensaban *Talía* y las revistas. Ese impulso en crecimiento, que se acentuó mucho a partir de los sesenta, facilitó la demanda de críticos en los nuevos medios, muchos de los cuales salieron a la luz en las denominadas revistas de interés general o las dedicadas en lo específico al género. Otro rasgo particular de la crítica teatral era que la función profesional, más allá de las debilidades o fallas que se le pudieran observar en los trabajos de aquella época, se localizaba por lo general en personalidades de prestigio cultural y de buena formación literaria, teatral o académica. Y es por eso que, aunque muchos de esos críticos no firmaran en los diarios, su existencia era conocida en el ambiente. Se sabían los nombres de quienes trabajaban en cada medio y en algunos casos se podía averiguar, como dijimos antes, qué periodistas habían escrito determinados comentarios a pesar de no haberlos firmado.
En esos planteles de críticos en revistas y diarios, además de la gente que se forjaba en la propia tarea, había también, como se dijo, varios que eran figuras de conocida trayectoria como artistas en el medio o figuras cuya autoridad intelectual provenía del hecho de ser catedráticos o ensayistas.

Una convicción de la época era que si alguien estaba entrenado en el ejercicio cognitivo que brinda el trabajo sobre un escenario –en cualquiera de los roles que cumpliera–, y a eso le añadía una suficiente formación cultural marcada por las intensas lecturas, en especial de dramaturgia, esos acervos lo habilitaban para opinar con propiedad sobre el acontecimiento teatral, sobre todo teniendo en cuenta que él partía casi siempre de un texto y era éste el que marcaba la calidad de la historia y lo que en el escenario se hacía o no con ella. Esa idea, sin haber desaparecido totalmente, está muy envejecida por la sola circunstancia de haberle pasado por encima bastante más de medio siglo de desarrollo de la actividad teatral en el planeta. Buenos Aires y las propias provincias que demostraron hasta qué límites creativos se podían expandir cada una de las habilidades y oficios escénicos que forman un espectáculo y que no eran el texto: la actuación, la voz, la música y el ritmo, el espacio, tiempo

y acción, los elementos materiales de representación (vestuario, maquillaje, iluminación, etc.), todo lo cual genera la aparición de un nuevo texto, que es el emitido por el espectáculo ya terminado, o sea el que se logró durante el trabajo de montar sobre el escenario el libro original. Elementos que, poco a poco, fueron exigiendo una mayor atención. Muchos de los críticos que escribían en *Talía* fueron también parte de las redacciones de los diarios y otras revistas y constituyeron los elencos de especialistas que integraron las plantas regulares en dichos medios en esos y los siguientes años. Alfredo de la Guardia, en su libro *Visión de la crítica dramática*, de editorial La Pléyade, cuya impresión está fechada el 6 de julio de 1970, pero es muy posible que haya sido escrito antes de esa fecha, cita entre las figuras destacadas que ejercían el oficio de comentar la actividad escénica en los diarios a Miguel Menegazzo Cané, Jaime Potenze, Fausto de Tezanos Pinto, Julio Viale Paz, Carlos Izcovich, Emilio A. Stevánovich, Raúl Pascuzzi, Carlos H. Faig, Edmundo Eichelbaum y Martín Lemos. Pero hay que decir que todos ellos ya trabajaban en los sesenta y algunos también en los cincuenta en distintas publicaciones.

A todos ellos, habría que agregar con seguridad otros nombres que ya, por entonces, también tenían un itinerario hecho o apuntaban como críticos de valía. Sin embargo, a finales de los cincuenta –o mejor dicho a comienzos de los sesenta–, que es el tiempo a partir del cual esta investigación comienza a poner el ojo más detenidamente sobre las críticas, casi ninguno de ellos firmaba sus críticas en los diarios, aunque se sabía que trabajaban en ellos. Las revistas de interés general a fines de la década de los cincuenta raramente incluían crítica teatral. Por mediados de la década siguiente ya lo hacían. *Leoplán*, por ejemplo, dijo de *El desatino*, de Griselda Gambaro, que era el texto "más original e imaginativo de esa época", pero en un comentario sin firma. Y no hay que olvidarse que en la década del sesenta las críticas se hicieron habituales en revistas como *Primera Plana*, *Confirmado*, *Análisis* y otras, lo que obligó a publicaciones que no le habían dado importancia a incorporarlas. Las críticas de *Primera Plana* se hicieron célebres en algunos casos por la calidad de sus textos, en otros por la introducción de nuevos estilos en el análisis de los espectáculos o la ruptura de los cánones que se habían practicado hasta entonces, y también, entre algunos periodistas, por un aire a veces burlón y petulante propio del que se cree tocado por la genialidad.

La cantidad de medios gráficos en los que se ejercía la crítica en los inicios de los sesenta era muy amplia, porque incluía tanto a diarios como a varias revistas. Las letras en los tipos de plomo tenían por esos años cuerpos

más pequeños y comprimidos que las que usan los diarios actuales. También el número de páginas que usaban era menor que la de estos días. Por lo que, a veces, el espacio que ocupaban las notas o los comentarios en cantidad de líneas no era demasiado grande. No obstante, la escasa ilustración gráfica de ese entonces, permitía que el blanco se utilizara casi todo para el texto. Una manera de comparar, para tener una idea de cuánto espacio real se le otorgaba a una nota en esos días y cuánto se le otorga hoy, consiste en contar la cantidad de caracteres que tiene un escrito (letras más espacios de separación). De esa manera es posible tener una dimensión de la extensión más o menos promedio que se le permitía a una crítica teatral en un diario y así contar con un punto de referencia para cotejarla con lo que se pide en estos días en medios que, sin embargo, tienen un número de páginas ostensiblemente mayor y, sin duda, podrían ofrecer más espacio. Y que, en 2021 y 2022, son los mismos diarios que algunas décadas antes, y hasta los noventa, algunos incluso hasta más adelante, les otorgaban a un espacio y despliegue realmente llamativo a las críticas, fueran de teatro, cine u otra especialidad.

Una ojeada a vuelo de pájaro por la edición de los diarios *La Nación* y *Clarín*, en dos meses de los años 1957 y 1958 tomados como referencia, da cuenta más detallada de algunas de esas peculiaridades señaladas antes. Los diseños y diagramaciones de los diarios por ese tiempo eran desorganizados y desprolijos y en ciertas páginas caóticos, y por lo tanto poco agradables a la vista de un lector más contemporáneo. Si escudriñamos el primer número del mes de junio de 1957 del histórico matutino de los Mitre, que cae un día sábado y corresponde a la edición 30 318, ofrece una primera impresión visual nada atractiva, de texto compacto y muy escasa ilustración comparada con la actual. Aunque el lector de esa época, más entrenado que el de estos días en la exploración de las páginas de un diario, se las apañaba para encontrar lo que quería. Los diseños actuales suelen tener color y son más ordenados y llamativos a los ojos, además de tener una organización deliberada de los contenidos que ayuda al lector a ubicarse con rapidez en lo que quiere leer. Hay que tener en cuenta que la tendencia a modificar los diseños en los diarios en dirección a lo que hoy es habitual, comenzó en el mundo con unos pocos ejemplos en los sesenta y mucha mayor fuerza en los setenta. Pero, para el lector de aquella época, mediados de los cincuenta, ese desorden era lo normal.

La aparición de tabloides, con mayor ilustración fotográfica y una diagramación más ágil, menos monocorde, empezó aquí a cambiar poco a poco el gusto de los lectores. Pero eso llevó sus años porque *Clarín* empezó como

tabloide y era en lo visual más llamativo en su tapa y cómodo para manipular con las manos, pero su diagramación inicial en algunas páginas era bastante confusa y desordenada. A pesar del esquema general que guiaba la distribución de las informaciones por temas o secciones, ciertas noticias que llegaban a la redacción tarde, pero a tiempo para ser incluidas en alguna página disponible y sin cerrar, podían caer en lugares que no eran los habituales. Con sólo doce páginas en total, y en tamaño sábana en su totalidad como siguió saliendo hasta hace pocos años, *La Nación* dedicaba aquel sábado su tapa a las noticias internacionales, como era lo corrientes en el orden de las secciones de aquellos años. La ventaja, en relación a lo que sucedía en décadas anteriores, era que no tenía en esa tapa y las siguientes los avisos clasificados. Los diarios provinciales fueron los últimos en abandonar esa costumbre de ubicar en el comienzo de sus ediciones esos avisos. Un detalle en qué reparar: treinta años después, cuando apareció *Página 12* en 1987, ese número de páginas, la docena, impresionaba como muy escasa y el tamaño para peor no era sábana, que ofrecía más espacio. En 1957, no lo parecía.

Eran los años en que gobernaba en Alemania Occidental (una de las dos partes en que se había dividido ese país), el canciller Konrad Adenauer y en Chipre, el obispo Makarios, que eran dos personajes internacionales en el candelero por esos días. El diario entregaba ya una buena porción de su blanco –no tanto como hoy– a la publicidad de productos comerciales: la gomina Brancato, el automóvil DKW3 y el licor La Rábida eran los que más espacio ocupaban. Ese día, en el país, se anunciaba que pronto se levantaría el estado de sitio (se acercaba las elecciones de 1958 y con ellas el fin de la "Revolución Libertadora"); nacía la revista *Claudia*, de editorial Abril, y se recordaban los cien años de *Las flores del mal*, de Charles Baudelaire. Los editoriales se escribían en la página 4 y la sección de Espectáculos comenzaba en la página 6, pero compartiendo sus espacios, en un alarde de promiscuidad informativa que pondría los pelos de punta a un editor o diseñador del nuevo milenio, con noticias sobre agricultura, la industria tambera y de cualquier otro género. En la segunda mitad de esta página, la sección pasa a ser Provincias (en otros medios se llamaba Interior). Los avisos clasificados iban en las últimas páginas, de 10 a 12. Ese día hay una crítica de teatro sin firma, que se refiere a *L'Attesa dell´Angelo*, comedia de Guglielmo Giannini representada por el conjunto italiano Le Maschere, en la mítica sala de Los Independientes, fundado por Onofre Lovero. El papel principal lo interpretaba Darío Vittori, actor que luego se radicaría en el país. El comentario era de 2700 caracteres aproximados. La cartelera de

cine y teatro iba en dos páginas, ocupando un cuarto de ellas en cada caso. No existía la cantidad de salas de hoy y los teatros se dividían en dos categorías: los oficiales y comerciales y los vocacionales. Entre los primeros estaban el Colón, Cervantes, Lassalle, Alvear, Liceo, Patagonia, Avenida, Smart, Odeón, Cómico, Ateneo, Maipo, Astral, Apolo, Boedo y Marconi. Dieciséis, en total. Entre los vocacionales se enumeran doce: Instituto de Arte Moderno, Candilejas, Nuevo Teatro, Kraft, La Farsa, Teatro de Cámara, Fray Mocho, De la Reconquista, IFT, Florencio Sánchez, Del Ensayo y Unione y Benevolenza. Doce, en total. Había otros, pero no estaban en cartelera. El domingo 2 trae 20 páginas, en gran parte dedicadas a los avisos y una crítica de 62 líneas a 30 espacios (unos 1860 caracteres). A lo largo del mes se registran unas ocho críticas, entre ellas la de *Calígula*, de Albert Camus, dirigida por Marcelo Lavalle y protagonizada por Ignacio Quirós de 5760 caracteres, que va sin firma y en las que el autor dedica las dos terceras partes del texto al universo poético de Camus. Entre las otras ocho, hay algunas de 3450 y otra de 3600 caracteres. De cualquier manera, se trata de una comparación relativa porque se publica en un diario de 20 páginas y no de más de cien como podían ser hasta hace poco tiempo las ediciones dominicales de *La Nación*, de modo que la proporción dedicada a la crítica en 1957 es todavía mucho más importante.

El panorama de ese mes en *Clarín* del mismo año es más confuso. El matutino, que se define a sí mismo como "el diario para toda la familia", tiene en la edición del sábado primero de junio 24 páginas pero su diagramación es, como dijimos más atrás, y sobre todo en determinados espacios, una mezcolanza de noticias de distinto origen, algunas colocadas en lugares que hoy tacharíamos de totalmente insólitos. Pero era la lógica de elaboración, diagramación, edición e impresión de la época, que partía de lo que se había armado a la mañana en lo que entonces se conocía como "séptima" (la parte del diario que ya se empezaba a elaborar por el personal durante el turno de la mañana) y que precedía a lo que se iba escribiendo luego, desde la tarde hasta la noche, por el personal que cubría esos turnos de trabajo. Ocurría entonces que determinadas noticias que surgían en algún momento de la tarde más avanzada y no podían dejar de publicarse, se colaban en los huecos que dejaban los cierres de las páginas que se confeccionaban a último momento o, simplemente, se mezclaban en secciones que no eran las adecuadas, pero que permitían la posibilidad de que salieran. Y eso generaba un pastiche informativo que hoy nos resultaría intolerable, pero que en aquel momento era natural. Por lo demás, hay en el *Clarín* de esos años un visible privilegio de la noticia por encima del

comentario y eso se nota también en la sección de Espectáculos, donde la crítica propiamente dicha, la evaluación de una puesta, va casi siempre acompañada con materiales de información o alusiones que no siempre son propias de una crítica, datos útiles para el lector, que no se pueden dar en otros lugares.

El tabloide de Noble llamaba a lo que más tarde sería la sección de Espectáculos de otra manera por entonces: Teatro Cine Artísticas. En la edición del primero de junio, esa sección se inicia en la página 12, una de las dos centrales. La cartelera de cines y teatro, en cambio, estaba en la página 20. La lista era similar a la de *La Nación*, solo que a los teatros vocacionales los llamaba por su verdadero nombre: independientes. En una escueta recorrida por las páginas de junio se puede registrar, el día 4 una crítica muy elemental (de 1200 caracteres) con un copete introductorio (540 caracteres) referida a la obra *Mientras sobrevivimos*, de Humberto Riva, en el Teatro Bonorino. Eso iba acompañado de algunas noticias más, entre las que se informa que Francisco Javier estrenaría *La lección* de Eugene Ionesco y algunos comentarios tomados de los cables de esos días que podían llegar a entristecer hasta el corazón más duro: uno de ellos era que a Brigitte Bardot la preocupaban y deprimían muchísimo sus granitos. Las críticas que sí gozaban de una mayor importancia eran las de cine, tradición que luego se siguió por varias décadas. Por esos días, se anunciaba también la venta de 10 diarios, entre los cuales estaban *La Época*, *Democracia*, *El Laborista*, *Noticias Gráficas* y otros, que le habían pertenecido al gobierno peronista. El espíritu de época no era, por supuesto, el de la diversidad. Es verdad que, a pesar de existir una crítica teatral de poca entidad espacial en el *Clarín* de esos días, por lo menos en este año y el siguiente, los grupos y artistas dedicados a la profesión encontraban una buena recepción a sus noticias de trabajo, fueran las provenientes del teatro oficial y el comercial como del independiente. Se anunciaban con frecuencia el comienzo de los ensayos de alguna obra y se publicaban también algunas críticas, que no excedían los 1600 a los 1800 caracteres.

Al año siguiente, el primero de junio y ya con el doctor Arturo Frondizi en el gobierno, se notaban algunos cambios en los diarios, producto con seguridad del clima de mayor libertad y la naciente demanda del público de clase media alta –*La Nación* vendía también entre esos lectores, aunque en lo fundamental se dirigía a un *target* más conservador–, que exigía a los medios más creatividad en sus ediciones. Ese primer día era domingo y el diario de los Mitre mostraba 24 páginas y un suplemento en color sepia de ocho, destinado básicamente a la cultura. En la apertura internacional se informaba que en Francia asumía el

general Charles De Gaulle como primer ministro, designado por el presidente René Coty. La sección destinada al teatro y cine tenía dos páginas y se llamaba Espectáculos la primera de ellas y Cinematógrafos-Teatros la segunda. La diagramación era más prolija y abarcaba casi dos páginas para ese rubro. Hay una amplia crítica de tres columnas dedicado a la orquesta de Nueva York dirigida por Dimitri Mitropoulos en el Teatro Colón y una teatral dedicada a la reaparición de Lola Membrives con *La malquerida*, de Jacinto Benavente en el Teatro Coliseo, de unos 3150 caracteres. Junto a esa crítica, una información de 1500 caracteres comentaba que Luis Arata reponía dos piezas de su repertorio: *El gorro* de Pirandello y *Don Chicho* de Alberto Novión. De una de las obras decía que la escenografía tenía una pobreza franciscana (comentario no muy habitual) y que el elenco era extremadamente modesto. En ese momento había en cartelera 21 teatros de los considerados profesionales. A la lista ya consignada se agregaban El Nacional, el Argentino, Variedades, Montevideo, Empire, Italia y salía Patagonia. Los vocacionales incluían 17 nombres más en los que aparecían el año anterior: Fray Mocho, Del Cisne, Las Dos Carátulas, OLAT, San Telmo, Teatro 35 o Teatro del Pueblo y salían De la Reconquista y La Farsa. Los que entraban o salían de la lista no era, necesariamente, porque habían sido inaugurados o cerrados. En general era por omisión de su nombre. El Teatro del Pueblo funcionaba desde la década de los treinta y no estaba en la cartelera de 1957. Y así pasaba con otros teatros.

El lunes 2 de junio no había críticas, sino noticias para comediantes. El martes 3, tampoco y la sección de Espectáculos iba acompañada por noticias de deportes. El miércoles 4, las críticas seguían ausentes, pero había dos columnas para conmemorar el vigésimoquinto aniversario del teatro independiente, con homenaje especial a Leónidas Barletta. Era un artículo en el que opinaban Luis Ordaz, Pablo Palant y otros dramaturgos. El autor de la nota señalaba que había en la ciudad una proliferación de grupos independientes en los barrios que, aunque excesiva, era entusiasta y le daba a Buenos Aires un atractivo nuevo. Al día siguiente, también en *La Nación*, se publicaba una crítica de *Corrupción en el Palacio de Justicia*, de Ugo Betti, de unos 2600 caracteres. Y el 6, figuraba una crítica desfavorable a *La mujer del otro*, de Sidney Howard, de 2400 caracteres. El sábado 7, el tamaño de la crítica abarcaba más espacio: 3600 caracteres y se dedicaba a *¿Dónde vas, Alfonso XIII?*, con Lola Membrives. El martes 10 y miércoles 11 no había críticas, solo una conversación con la cantante lírica italiana Antonieta Stella. El jueves 12, una larga nota reproduciendo los comentarios extranjeros sobre la actuación de Delia Garcés

en *La carroza del Santísimo Sacramento*, de Próspero Merimée, en el Teatro de las Naciones de París; y en *El límite* de Alberto De Zavalía. Robert Keni, periodista de *Le Monde*, le hacía observaciones desfavorables a la interpretación y a la puesta y luego, excusándose, añadía que eran extranjeros encantadores de un país "amigo y maravilloso". Recién el domingo 15 se publicará otra crítica sobre *El acusador público*, de Fritz Hochwilder, de unos 3000 caracteres, y el 19 y 21, dos más dedicadas a *La mandrágora* y a *El poder y la gloria*. Hasta fin de mes no producirá ninguna otra valoración relevante sobre teatro.

Clarín, por su parte, no registraba críticas ese primero de junio. En cuanto al diseño, el matutino mantenía los mismos rasgos de desorden apuntados. Se editaba ya con 24 páginas y ese domingo las complementaba con un *insert* que le agregaba diez más. Las noticias del espectáculo se mezclaban en las páginas con datos del movimiento marítimo, el servicio aéreo y la radiotelefonía. Y se introducía una doble página de chismes. Recién el lunes 2 de junio se daba lugar a una crítica de *Bodas de sangre* dirigida por Roberto Durán, en el Teatro de San Telmo (2000 caracteres), con un copete de 560 caracteres. El miércoles 4 se daba a conocer un reportaje a Lola Membrives, y el jueves 5 y viernes 6 no se verificaban críticas. El sábado 7, estaba la crítica de ¿Dónde vas Alfonso XIII?, de 3400 caracteres, inusualmente larga para *Clarín* de entonces. El lunes 16 se podía leer una crítica de la ópera *Aída*, con los intérpretes italianos Flaviano Labó, Antonieta Stella y Giuseppe Taddei en los principales papeles (Radamés, Aída y Amonasrro), una de las mejores versiones que se hayan oído en el Teatro Colón de esa obra de Giuseppe Verdi. El crítico, no obstante, retaceaba el elogio. Es muy posible que fuera Jorge D'Urbano, famoso por su estilo estreñido y reacio al encomio.

Si nos fijamos en las críticas recortadas en los archivos de Argentores para medir las extensiones de las críticas, la visión es más contundente en cuanto su extensión, porque ellas abarcan las publicadas en la totalidad del año y da una sensación más compacta del largo que tienen, y el muestreo incluye otros diarios y revistas. El 31 de julio de 1956, *El Mundo* le dedicaba a la crítica de *La muerte clava sus banderas*, ya comentada más arriba, 4375 caracteres con un copete de 420 caracteres. O sea, un espacio cercano a los 5000 caracteres. En *La Prensa*, y con las iniciales R.U. (Raúl Urtizberea suponemos), se le destinaba a la misma obra 3675 caracteres. En *La Nación*, una crítica sin firma de la obra *Kean*, de Jean Paul Sartre, tenía en agosto de 1956, 4862 caracteres. En *La Razón* y *Noticias Gráficas*, dos diarios que no estaban entre los más culturales, le dedicaban sendas críticas en 1958 a *El pan de la locura*, de Carlos Gorostiza, de un poco más de

2800 caracteres. En mayo de 1959, Dora Lima le adjudicaba a la obra *Miercoles de ceniza*, de Luis G. Basurto, y con Eva Franco y Tita Merello, 3770 caracteres con un copete de 600 caracteres más. Para hoy sería un espacio generoso. La cantidad de caracteres que se les asignaba a las críticas fue, ya a partir de los años sesenta, incrementándose, en simetría con una mayor valorización y extensión del género en esa época.

¿De qué dependía la extensión que se les asignaba a las críticas? En general, tenía que ver en lo fundamental con la importancia que se le atribuía al espectáculo y a sus intérpretes. A pesar de la escasez de páginas de los diarios, si se trataba de una obra significativa para el criterio de la publicación y el crítico, era extraño que no se le diera una cobertura de peso. O sea que las medidas, más o menos generales, que tenían las coberturas de teatro, en obras e intérpretes conceptuados como de primer nivel, iban de unos 3500 a los 5000 caracteres, espacio que hoy día es una ilusión casi inalcanzable en crítica. Había una disponibilidad más elástica cuando se consideraba que el rango del espectáculo lo merecía y dependía en muchos casos del libre criterio del crítico disponer esa extensión. Es cierto que el mayor número de páginas, la necesidad de ordenar los cierres, los diseños más establecidos con anticipación en los diarios actuales y otras razones, contribuyeron a que las medidas fueran fijadas con anticipación, mientras en aquellas décadas se dejaba a criterio del periodista, como lo ratificaron varios de los consultados, aunque seguramente no debía excederse más allá de ciertos límites.

Hoy se escribe respetando una medida muy aproximada a lo ya fijado. La edición de un diario más grande complejizó su proceso de su producción y requirió esos cierres más ordenados y con pautas previsibles. Eso cambió mucho los hábitos en las redacciones, en muchos casos para bien y en otros achicando el margen de ciertas decisiones que tomaba el periodista al escribir sus notas, sobre todo en las secciones que eran menos rígidas y se movían con más libertad en los criterios de medida y diseño. Pero, del mismo modo, se puede pensar que, con más páginas, los espacios también se hubieran podido ampliar y si no lo fueron se debió a un nuevo planteo editorial marcado por la necesidad de atender otros aspectos del negocio de los medios, de priorizar otros temas. Es cierto que en un medio como *La Nación*, que era hasta el 2018 el diario que más obras de teatro cubría con críticas en la actualidad, se podía pensar que la baja constante de caracteres que venía aplicando en forma progresiva desde hacía unos años antes, estaba compensado por la mayor cantidad de críticas que se publicaban. Pero esa reflexión dejó de tener asidero frente a la decisión

de publicar críticas solo los viernes, con lo cual la jibarización fue completa: en número de caracteres y de críticas publicadas.

En todos esos años que van de la mitad de los cincuenta a los sesenta, *Talía* es la revista que registra el mayor volumen de recensiones sobre espectáculos y la que les otorga más espacio. Si tomamos las críticas del primer número, todas ellas tienen una página, que van precedidas de una foto de la obra, el título y el nombre del autor y otros datos de la ficha técnica (elenco, director, escenógrafo, etc.) y luego el texto, que si es lo suficientemente largo ocupa hasta el final y sino es acompañado por alguna otra ilustración. El texto solo de la crítica de la obra (exceptuado lo que ocupan las palabras de la ficha y la ilustración), puede llegar a tener unos 6300 caracteres, como lo registra la que se dedicó a *La rosa azul*, de Eduardo Borrás, dirigida por Pedro Escudero. En otros casos, como es el de *La rosa tatuada*, de Tennessee Williams, el texto es más chico y la diagramación deja más aire, tiene un poquito más de 4000 caracteres. Ese es el promedio. Lo interesante es que estas dos críticas no están firmadas. En la primera página de la revista figura la lista de los periodistas que colaboran en ese número sin adjudicársele ninguno de los comentarios en particular. Con la sucesión de los nuevos números van apareciendo las firmas, algunas son nada más que seudónimos, pero otros ya son reconocibles por sus iniciales o sus nombres completos. Con los cambios en la dirección periodística, se producen modificaciones en la diagramación, que ya no es a página completa, sino con comentarios que se siguen unos a otros y pueden continuar en las páginas siguientes, el cuerpo tipográfico es un poco más pequeño y la regla general es que la extensión del comentario sea libre, según la importancia que el crítico le asigne al espectáculo o lo que tenga para decir de él. Pero las críticas más relevantes rondan alrededor de los 6000 caracteres y las hay también más chicas. Hasta su desaparición, *Talía* siguió siendo una revista muy consultada por las personas de teatro.

Una década con brillo

El florecimiento de la crítica en los comienzos de los años sesenta tuvo una relación directa con el cambio que se había producido dos años en la situación política, social y cultural que atravesaba el país por ese tiempo. La gestión presidencial de Arturo Frondizi, un político procedente del viejo tronco del radicalismo que luego se convirtió al desarrollismo, se inició el primero de mayo

de 1958, reemplazando al gobierno de facto de Eugenio Aramburu. Durante el primer año y medio de gobierno, esa gestión impulsó políticas fuertemente expansivas en la economía que, a pesar de sus contradicciones, inconsecuencias y posteriores yerros, se tradujeron en modificaciones importantes en la forma de vida de los habitantes, al mismo tiempo que en una apertura cultural y artística y una reactivación de la actividad universitaria en el país. Se expandió el Conicet, tuvieron un fuerte impulso carreras como Psicología y Sociología, se amplió la matrícula estudiantil y, como consecuencia de estas y otras causas, floreció el debate político e ideológico. El mayor consumo de los sectores medios y altos contribuyó, por otra parte, a la aparición de nuevas editoriales y publicaciones, que abonaron también a la expansión de ese debate. Ese acontecimiento se extendió a las provincias, como se verá reflejado en otras páginas. En el teatro de Buenos Aires, como se sabe, los sesenta fueron el almácigo donde creció una importantísima generación de autores que cambió el rostro a la escena nacional, entre otros Roberto "Tito" Cossa, Griselda Gambaro, Ricardo Halac, Eduardo "Tato" Pavlovsky, Carlos Somigliana, Germán Rozenmacher, etc.

También surgieron autores en las ciudades con más actividad teatral. El fenómeno en el campo editorial, cultural y artístico no podía menos que producir efectos sobre la propia crítica teatral. Fue una etapa en que aparecieron nuevos nombres y algunos relevos en la más antigua generación de críticos, que lograron refrescar los *staffs* de los medios y que, como ha ocurrido casi siempre, combinaron la persistencia de modalidades heredadas de los equipos del pasado que tenían una experiencia que transmitir, con la irrupción de otras nuevas. En esos años previos al inicio de los sesenta –y en los siguientes– comenzaron a ejercer la crítica teatral personalidades como Kive Staiff, Ernesto Schoo (este la ejercía desde un poco antes, pero con mucha más figuración en esta década), Mondy Eichelbaum, Pedro Espinosa, Rómulo Berruti, Jorge Andrés, todos en Buenos Aires, o Jorge Reynoso Aldao en Santa Fe, Julio Ardiles Gray en Tucumán, y otras figuras que serán mencionadas más adelante. Esta conexión entre los integrantes de distintas generaciones, se ha debilitado bastante en las últimas dos décadas, producto, entre otras cosas y como ya se dijo, de un espíritu de época más individualista, menos colaborativo y más refractario a aceptar los modelos del pasado.Y por el menor interés que, desde los ámbitos editoriales, se muestra por la crítica, aunque si uno se fija con atención en los diarios de Buenos Aires del más reciente período, la demolición sobre esa especialidad también ha afectado al cine, con una gran tradición, y

a otros géneros ligados a la crítica de cultura más general. Es más, en especial durante la pandemia, muchas revistas en papel dejaron de salir y en algunos casos fueron reemplazadas por versiones virtuales en Internet.

Para no pocos estudiosos, investigadores y artistas argentinos, la década de los sesenta fue una de las más destacadas en materia de crítica teatral, criterio que es difícil no compartir. Y no porque en ese período comenzaron a hacerse notar algunas de las mejores firmas con que contó la producción histórica en esa especialidad, sino también debido a que el género en sí mismo gozaba de prestigio, más allá de lo que se pensara de cada uno de sus cultores en particular, a favor o en contra. Las publicaciones (sobre todo los diarios y revistas de interés general y las que se dedicaban en especial al tema), les concedían una atención considerable, resultado de la expectativa que suscitaba entre el público lector. Fue el período en que se inicia el despegue de la mejor producción de algunos críticos y en el que logran su prestigio y notoriedad. Ni que decir que esta generación se entroncó y aprendió de los representantes de anteriores camadas que ya venían cumpliendo una labor en los medios de prensa y habían abierto y sembrado el camino, profesionales como Edmundo Guibourg, Luis Ordaz, Pablo Palant, Emilio A. Stevánovich, Arturo Romay, Carlos Izcovich y muchos otros. Pero es evidente que los más nuevos le pusieron una pimienta distinta a la crítica, condimento del que hasta entonces había en gran parte carecido.

Dos de esos nuevos representantes de la crítica de ese tiempo, distintos en su estilo, pero igualmente brillantes, fueron sin duda Kive Staiff y Ernesto Schoo. Solo por precisión, hay que decir que los apellidos de ambos han presentado algunos cambios en su grafía a través del tiempo. Schoo (1923-2013), quien en el final de sus días firmaba así su patronímico en las columnas que escribía para *La Nación*, en otras ocasiones, no sabemos si con consentimiento de él o no, aparecía con el apellido acentuado en la penúltima "o" (Schóo) y otras con acento en ambas "o" (Schóó). Lo escribimos con su última grafía, la que usó en el final en el diario de los Mitre. Kive Staiff, desde la época de la revista *Teatro*, que fundó y circuló en los años en que fue director del Teatro San Martín (este recinto integra hoy el Complejo Teatral Buenos Aires), se escribe con doble "f". En toda la etapa previa de la revista *Teatro XX* aparecía con una sola "f". Nos inclinamos, como en el caso anterior, por la grafía póstuma, la de *Teatro XX*. Y digamos como dato ilustrativo que su nombre verdadero no era Kive sino Akiva. Con su muerte, el 18 de julio de 2018, se cierra simbólicamente el período de los grandes críticos de su época, aunque algunos lo hayan sobrevivido. Fue, sin duda, la figura, la personalidad que mayor peso

tuvo en su etapa como crítico, que duró hasta 1976, con un pequeño interregno de suspensión entre 1971 y 1973 cuando tuvo que asumir, por primera vez y por esos dos años, la dirección del Teatro San Martín. En el paréntesis de tres años (1973-1976), que siguió a su renuncia a la primera dirección que ejerció en el San Martín, volvió a trabajar en *La Opinión*. Luego, en 1976, volvería a la dirección del teatro de la calle Corrientes al 1500.

Figura pública controvertida por haber estado al frente de ese teatro durante dos gobiernos militares, uno precisamente el de la dictadura de Jorge Rafael Videla, Kive Staiff cumplió luego esa función durante la democracia. Aquí no nos detendremos ni analizaremos en particular esa conducta como funcionario teatral, no porque creamos que participar en una dictadura o un gobierno antipopular no constituya un comportamiento cívico y moral digno de ser señalado e impugnado, así lo creemos, sino porque el objeto principal de este estudio, al analizar su labor, se concentra en lo que hizo como crítico teatral, que fue gravitante en su especialidad y en el campo intelectual de su tiempo. Sin perjuicio de esto, el libro no elude nunca referirse, al analizar lo qué ocurrió con el género en todas las décadas abordadas, al contexto social y político. Y de expresar, cuando lo considera necesario, su opinión sobre esos acontecimientos. Más allá de las distintas informaciones que publicaremos sobre él en distintas páginas de este trabajo y de sus realizaciones en lo periodístico, también se publica una entrevista que le hicimos durante los finales de su última gestión en el San Martín, que tuvo lugar en 2010.

Muchos de los críticos destacados de aquel momento tuvieron un espacio y publicaron en *Teatro XX*, revista que Kive fundó y que fue uno de los baluartes del resurgimiento de la crítica y de una visibilización más amplia. Allí se hicieron conocidos varios de esos periodistas que pugnaban por darle al universo de la crítica una dimensión distinta, otro rango. De manera que, además de la calidad que se les confería a los contenidos que allí se publicaban, la revista les añadió un valor agregado: el de ser durante casi dos años la usina más importante de debates sobre distintos aspectos de la realidad teatral que entusiasmaban –y también hacían enojar– tanto a la gente de teatro como a distintos lectores.

La revista *Teatro XX*

Vista a la distancia, hoy es posible ver con precisión la importancia de la revista *Teatro XX*. Lo digo no porque sus impulsores carecieran de conciencia acerca de

su valor –la tenían–, sino por lo que subraya, a casi seis décadas de su creación, en relación al desamparo editorial que se cierne sobre la crítica teatral en el presente. A lo que se añade como contraste, que la falta de una publicación de ese porte en el país (había algunas en papel hasta hace poco, pero no eran comparables en su nivel de calidad), se produce en una etapa ya prolongada donde el teatro diversificó y creció de una manera sorprendente. Y, sin embargo, esa riqueza no tuvo, como contrapartida, un espacio que pudiera reflejarla, comentarla y aún debatirla en su vasta amplitud expresiva. El primer número de *Teatro XX* apareció el 4 de junio de 1964. Se publicaba el jueves inicial de cada mes y se vendía a 40 pesos. Duró hasta el número 18, que salió el 2 de diciembre de 1965. En ese sentido, tuvo una vida efímera, mucho más corta que *Talía*, que venía desde hacía varios años cumpliendo una labor muy importante y que logró perdurar hasta los setenta. Estaba dedicada íntegramente al teatro y sus ediciones eran en blanco y negro, pero con un despliegue gráfico que realzaba mucho la atención sobre las notas. Sus críticas eran extensas y contenían todo lo que el periodista necesitaba decir. Eso, acompañado de un alto nivel de escritura y de análisis, en un estilo, por lo general, claro y frontal, cuando el autor de una crítica lo creía indispensable. Por esa misma razón, se convirtió en una suerte de tribuna de debate en teatro que no volvió a repetirse más tarde. Y que era un mérito de la revista, pero también espejo de un clima de época. Esas revistas contienen material que aún hoy pueden servir de aprendizaje periodístico para los críticos, además de servir de testimonio y memoria de los espectáculos de ese momento.

"Es que a un grupo de críticos de la época nos empezó a aparecer la necesidad –explicó Kive en la entrevista que le hicimos– de encarar la crítica con un criterio más profundo, más amplio, no limitado por los criterios de los diarios que, aunque eran más flexibles que los actuales, no siempre permitían al crítico desplegarse en la forma más adecuada. Y fue así que la fundé y armé un *staff* importante con Pedro Espinoza, Edmundo "Mondy" Eichelbaum, Jorge Andrés, Ernesto Schoo y otros. Y tuvo mucho éxito y repercusión."
El hecho que la crítica tuviese tanta llegada al ambiente provocaba también no pocas fricciones entre los propios críticos, que en ocasiones entraban en disputa, a veces por razones vinculadas a la egolatría o la competencia entre ellos, rasgos que nunca faltaron ni faltan tampoco hoy, y en otros casos por motivos derivados de las distintas posturas de origen ideológico y estético, que siempre existieron y que, por fortuna, aún siguen existiendo. Digo por fortuna, porque si la crítica perdiera sus diferencias de visión o enfoque se empobrecería

mucho o dejaría de tener sentido. Es verdad que, analizadas varias décadas después, algunas de las disputas que enfrentaron a varios miembros de la revista impresionan como exageradas, en ocasiones demasiado infantiles o soberbias en el afán de hacer prevalecer el punto de vista de cada uno. Y finalmente, fueron perjudiciales, sobre todo por el resultado a que llevaron: el recalentamiento del clima de enemistad entre ciertos críticos y la ruptura. Pero eso era lo que se estilaba y se aceptaba, la discusión de alta temperatura. Era una marca de ese tiempo. Conocí a varios protagonistas de esas discusiones que, luego de una famosa polémica que sostuvieron, lograron mantener un diálogo fluido entre ellos a pesar de sus diferencias, como debió ser en aquel momento. No todos, es verdad. Y estuvo bien que lo continuaran, porque el debate civilizado –no el que persigue la ruina o destrucción del otro– se basa en el respeto al que disiente, en la aceptación de que puede existir alguien que piensa distinto a uno. Por desgracia, las sociedades actuales deben todavía avanzar un largo camino de ejercicios para lograr ese respeto, esa tolerancia a las diferencias.

Cuando hablo de la famosa polémica me refiero al conocido episodio que se vivió en la revista *Teatro XX* y al que me referí con más amplitud en mi libro *La flecha y la luciérnaga*. Se trató del encontronazo que se suscitó entre distintos críticos de la revista a raíz del estreno de la obra *El desatino* de Griselda Gambaro, en 1965. Un sector de la publicación, encabezado por Kive Staiff, Jorge Andrés y Ernesto Schoo recibió a la pieza con encendidos elogios, y otro, en el que estaban Pedro Espinosa y Edmundo Eichelbaum, la criticó duramente. En el instante de dar los premios anuales que otorgaba la revista, el primer sector la distinguió y el segundo, en disidencia, se opuso, renunciando a su condición de integrantes regulares de la redacción por el mal clima que había provocado ese hecho. Visto en perspectiva, el gesto se puede juzgar hoy como algo desmesurado, porque no parecía haber, tras el choque de las dos posiciones, nada más que diferencias de orden estético, tan comunes en el medio y en especial entre los críticos. Analizado el hecho con más cuidado, sin embargo, es posible percibir que debajo de esas controversias subyacían otras razones, que eran más personales y de convicción política y a las que se les concedió en ese período una importancia desproporcionada. Lo era todavía mucho más tratándose de una dramaturga como Griselda Gambaro, que escribiría en las décadas siguientes una obra profundamente humanista, tan preocupada de la realidad como los autores que defendían Espinosa y Eichelbaum. Pero a algunos les faltó el suficiente olfato en ese momento para descubrirlo y eso bastó para que el enfrentamiento, la obstinación en defender la propia opinión, se superpusiera a la sensatez. En un

clima de menor rispidez, más sereno y reflexivo, la sangre no hubiera llegado al río: una vez expresada su opinión a través del voto, cada jurado salvaba su responsabilidad frente a la posibilidad de estar avalando un supuesto fraude estético o una mala obra, y ganaba la mayoría. Y luego en la revista cada uno hubiera seguido escribiendo lo que pensaba. Pero es de sospechar que el clima de confrontación en lo político, que peleaba por pautar cuál debía ser la orientación que se le quería imprimir a la publicación (más algunos otros posibles problemas), desató el crack y ya no hubo retorno.

El crítico teatral Pedro Espinosa, uno de los integrantes más destacados de *Teatro XX*, dio su propia versión de lo que ocurrió en esos días, en una entrevista que le hice también para este libro hace unos quince años y vale la pena evaluarla, porque muestra un aspecto de la disputa que no suele mencionarse. "A fines de los años cincuenta del siglo pasado –afirmó– había comenzado a plantearse una nueva mirada en teatro, que buscaba para el actor lo que se llamó la verdad interior, una manera de abordar los personajes que huyera de las formas grandilocuentes, artificiales. Esa línea tuvo como principal propulsora a la actriz y profesora teatral austríaca Heddy Crilla, radicada desde los cuarenta en Buenos Aires, a la que se considera el primer eslabón fuerte del vínculo entre el método Stanislavski y el teatro de este país. Su influencia fue grande y formó a toda una generación de actores y directores, entre otros Augusto Fernandes, Agustín Alezzo y Carlos Gandolfo, que irradiaron su enseñanza e incluso estimularon a varios nuevos dramaturgos (Halac, Cossa, Rozenmacher y otros), que estaban en busca de lo mismo, de su propia identidad autoral. Entonces, se produce un primer momento en que, para mostrar esto, se propone a los autores emergentes que utilicen los modelos más típicos del realismo. Arthur Miller, como todo el mundo sabe, era un modelo al respecto. Y la gente comenzó a cambiar, pero no se trataba de un problema de realismo nada más. De lo que se trataba era de indagar qué le estaba pasando al hombre de este país para profundizar en sus vidas y mostrar el producto de esa indagación. Eso también lo hizo Griselda Gambaro, de una manera bastante abstracta y metafórica en su primera obra, *El desatino*, que se representóen el Di Tella y fue la pequeña chispa que encendió aquella polémica de la que se ha hablado tanto y todos hablan, no siempre conociendo a fondo los detalles de aquel suceso. En eso consistió, en lo fundamental, la discusión que se suscitó en ese terreno. No es que se rechazaran las innovaciones en teatro, para nada. Lo que se quería era que el teatro estuviera enraizado en los problemas reales del hombre argentino, de lo que ocurría en nuestra sociedad.

Y pelear por la posibilidad de desarrollar en *Teatro XX* una mirada más crítica, más militante, más volcada a un tipo de teatro de autogestión, de análisis y con una lectura que estuviera más preocupada por la realidad. Y que esa lectura fuera registrada. Eso es lo que llevó a la ruptura. El hecho que determinó el enfrentamiento definitivo fueron los premios de 1965. Allí apareció, además, un premio propuesto por Schoo a una obra, *The knack*, de Ann Jellicoe, dirigida por Salvador Santángelo, un amigo íntimo de él, y a mí eso no me pareció bien. Esas cosas son las que provocaron la ruptura."

"Y acá volvemos a la crítica, que es el tema de este libro –agrega Espinosa–. Empiezan a aparecer las revistas de Timerman, que son una bisagra en el periodismo e inventan el sensacionalismo elitista. Y se fundan entre 1964 y 1967 y 1968, primero *Primera Plana*, luego *Confirmado,* y más tarde otras que imitan a esas revistas. Surge de este modo esa tendencia a la espectacularidad: todo tenía que ser espectacular en periodismo, vibrante, sorprendente. Entonces los que hacían comentarios de libros tenían que usar la misma historieta y empiezan también a inventar cosas. Hay una nota que apareció en una de esas revistas, que describe a Carlos Gandolfo como el último baluarte del naturalismo. Se estrena también la segunda obra teatral de Tito Cossa, *Los días de Julián Bisbal*, una pieza realista de calidad, anterior a lo que sería más tarde su incursión en el grotesco, y Ernesto Schoo le pega con un caño, le dice de todo, usando incluso adjetivaciones burlonas. Pero luego, cuando defienden su posición, los que escribían así se olvidan de eso. Se publica un libro, con el texto de *La pata de la sota*, de Roberto Cossa, y otra obra, prologado por Ricardo Halac y Carlos Gorostiza, que reivindican un tipo de teatro que reconozca la realidad. Y a esa reivindicación, sus críticos le ponían el mote de naturalista, dejando la sensación de que ese naturalismo sonaba a tango, un género musical popular al que trataban peyorativamente. Así es cómo embarraban la cancha estos tipos. Y yo a veces me volvía bastante loco al leer esas notas. Y entonces, bastaba con que alguno de esos tipos ensalzaran algo para que yo lo vituperara. Y ese era un poco el panorama. Sucede que la irrupción del desarrollismo, que surgió a la sombra del frondicismo, creó, junto a toda esa corriente de la sociología de Gino Germani y el llamado cientificismo, una especie de seudoelite, que tenía una mirada bastante peyorativa sobre lo más popular, en algunos casos tal vez con razón, porque había mucho guitarrero, pero ellos estaban parados arriba de una estatua. Todos se subían allí y pontificaban. Con algunos autores y directores nos sentíamos muy agredidos por todo ese ambiente y una de las razones que provoca la ruptura dentro de *Teatro XX* es esa, porque la revista comienza a darle más espacio a la zona de

pensamiento ligado a esa corriente. Kive va después a *Confirmado* y se une a ese grupo. Eso provoca que las posibilidades de desarrollar en *Teatro XX* una mirada más crítica se frustre y se haya generado esa fisura que no tuvo reparación."

El otro episodio llamativo y de tono muy intemperante, fue por esos años la expulsión de Kive Staiff de la Asociación de Críticos Teatrales de Buenos Aires por una crítica en la que no dejaba muy bien parada a la actriz española Lola Membrives, una diva de la época a la que era difícil ponerle peros a su actuación. Este es un hecho que llama la atención porque si bien las polémicas entre críticos se tornaban a veces ásperas, no era habitual que la confrontación tuviera –salvo el caso de *Teatro XX*, que de todas maneras no fue igual– un final tan drástico. Y las ofensas que se provocaban no eran tan graves como para justificar una sanción de esa gravedad. Kive dio su versión personal del hecho: "Resulta que en la revista *Teatro XX*, no sé cómo me atreví y saqué una crítica sobre *Los verdes campos del Edén*, de Antonio Gala, que se representaba en el Teatro Odeón con Lola Membrives y Eduardo Rudy en los papeles principales. Y, buenamente, escribí una crítica que era muy extensa y dije que no me había gustado. Y le aconsejaba a Lola Membrives que ya era hora de retirarse, que estaba llena de gloria, pero que había sonado el momento de su alejamiento de las tablas. Era evidente que Rudy andaba de un lado al otro del escenario cuidándola para que no se cayera. Y le sugería que dejara de escuchar las críticas empalagosas de sus adulones." Kive fue sometido por esta crítica a lo que él definió como un juicio político por la Asociación y fue echado de la entidad, hecho que produjo una ruptura en su cuerpo de integrantes. "Esa Asociación de Críticos Teatrales nunca volvió a existir –agregó Kive–, por lo menos bajo esa denominación. Fue una sanción brutal, bárbara. Pero aún sigo pensando que fue bueno que expresara lo que escribí. Lo más destacable de la revista era que escribíamos sin limitaciones de espacio y con *tutti*, poniendo pasión y sin censurar nuestras opiniones. En *Teatro XX* todos nos explayábamos en textos largos y eso habla del nivel de la crítica de entonces, de su necesidad de expresar más cosas, de amplificar la mirada y lograr más hondura en su visión." Es bastante claro que las estrellas como la Membrives, que congregaban a su alrededor espectadores, admiradores y críticos incondicionales, se sentían intocables. Y difícilmente aceptaran otro comentario que no fuera escrito bajo el espíritu de la idolatría. Ese sentimiento se entiende más, aunque no se lo comparta, en un espectador común, pero está en las antípodas de lo que debe ser la conducta de un crítico, mucho más si va acompañado por presión externa o por el deseo de sancionar a un compañero. Presión externa que casi, con seguridad, debe haber existido de parte de los

productores del espectáculo y de la propia actriz.Y no porque se le nieguen al crítico el derecho a ciertas preferencias o tirrias, como las que habitan en el corazón de cualquier persona, sino porque la veneración ciega debilita la función de análisis, obstaculiza un cierto distanciamiento que el crítico debe practicar frente al objeto que observa. Y para que esto ocurra, para que el que escribe se sienta libre de escribir lo que piensa, debe saber que su trabajo será respetado. No que se comparta su juicio, porque es muy probable que no ocurra y es lógico.

En una oportunidad, al estrenar en el Teatro San Martín una versión de *Ricardo III*, con Alfredo Alcón en el papel protagónico y la dirección de Agustín Alezzo, me tocó encargarme de la crítica del espectáculo en la revista *Humor*. Y, por suerte, me dieron suficiente espacio: una página. Y, luego de explicar lo difícil que resultaba criticar a un artista de la calidad de Alfredo Alcón, e incluso a un director de la trayectoria y fuste de Alezzo, dije lo que pensaba de la versión: que me había parecido muy floja. Recuerdo que me acompañaba en la función Gerardo Fernández, quien compartía conmigo la admiración por Alcón y Alezzo, pero al que tampoco le había gustado el espectáculo. Pero él tenía la excusa perfecta para no escribir sobre el espectáculo: su mujer tenía en esa puesta un pequeño papel y no quería colocarla en una situación incómoda. Totalmente atendible. Yo no tuve la misma suerte, porque en *Humor* me habían pedido encarecidamente que escribiera sobre ese tema. Y tuve que hacerlo. Antes de esa función había dialogado un par de veces con Alcón y luego de ese episodio le hice otras entrevistas. Jamás me hizo en éstas últimas ni la más mínima objeción o reproche por la crítica y me trató en esas ocasiones con la misma cordialidad con que me atendía siempre. Lo mismo pasó con Alezzo. Ambos artistas demostraban así un comportamiento de respeto real por el trabajo del otro, más allá de que apreciaran o no su opinión. Hecho más destacable aun por tratarse de dos figuras que tenían todo para marearse y creerse inmunes al error. Y aunque no me sentí cómodo al escribir lo que dije, tuve la seguridad que mi opinión no desataría ningún vendaval. Ahora, repitamos: la de Alcón o Alezzo no era –ni lo es hoy– una conducta que se pueda hacer extensiva a todos los personajes del ambiente.

En ese aspecto, la crítica de los sesenta, con todos errores que se le puedan reconocer o ciertos tonos o destemplanzas que a veces rozaban la arrogancia, trabajó a favor de instalar en la sociedad de lectores un periodismo más arriesgado y analítico, más próximo al debate que a la aquiescencia fácil. Y eso está bien, hay que agradecérselo, porque la crítica teatral, aunque no excluya el elogio, tiene como factor básico la observación y el análisis de un

espectáculo y en el despliegue de esa tarea filtra con frecuencia la opinión o el juicio de valor, que siempre poseen elementos discutibles, polémicos con el punto de vista del receptor. Tal vez no toda la constelación de críticos de esa década, representaron ese ideal, pero sí varias de sus figuras más importantes. Ellos elevaron el nivel de la crítica, obligando de algún modo a los más tibios o perezosos, a quienes no se habían tomado la especialidad demasiado en serio, a hacerlo, porque las críticas muy mediocres quedaban fácilmente al desnudo frente a lo que escribían los más competentes. Ese rasgo me lleva a rescatarlos y a recomendarlos a los profesionales que recién se inician, pues al leerlos se puede aprender a incorporar interesantes formas de escribir una crítica. Y también a desechar otras. Que más tarde, y como ocurre en distintos órdenes de la vida, ciertos críticos usen con mayor nobleza u honestidad intelectual lo que han aprendido o su capacidad, y otros persigan objetivos mezquinos o al escribir laman la piel de algún antiguo resentimiento, es otra cosa.

Las sociedades que más han avanzado en materia cultural no son las que propician la uniformidad de opinión o el halago perpetuo –colchón sobre el que descansan los regímenes autoritarios–, sino las que reconocen que las diferencias existen entre los mortales y consienten que se las discuta. Pero con la condición de que ese ejercicio se haga con altura y de una manera civilizada, con reglas claras. Y eso por la convicción de que, en ese intercambio de ideas, personas y las organizaciones agudizan su capacidad de pensar y de decidir con estricta sujeción a su pensamiento y su deseo. Las comunidades que mitigan ese poder de decisión propia, de autonomía, se fragilizan y terminan adoptando algunas de las formas en que el capitalismo neoliberal ha resucitado a la esclavitud. Por desgracia, hay varios ejemplos que muestran territorios del mundo donde ciertas sociedades se encandilan con esos modelos de gobierno e ideologías que ya han demostrado ser funestas, letales para la existencia de la humanidad, sin tener conciencia que están entrando en la jaula del león. Por fortuna, hay también muchos otros ejemplos, que exponen lo contrario: la existencia de otras sociedades que resisten el regreso a ese pasado siniestro. El sistema global atraviesa una época muy delicada, donde el destino de la raza humana dependerá de las buenas o malas decisiones que se tomen en estos y tal vez los próximos años. Bueno, alguien podría preguntarse: ¿quién nos salvará de eso? Nosotros mismos, si eso es todavía posible, y en la medida en que agudicemos cada vez más el razonamiento crítico, ese don que nos ha dado la evolución del pensamiento y que a menudo olvidamos ejercer.

CAPÍTULO 4

DIÁLOGOS CON PROTAGONISTAS DE LOS SESENTA

Kive Staiff y un oficio solitario

Mantuve con Kive Staiff (1927-2018) un vínculo discontinuo, pero siempre respetuoso, sin llegar a ser nunca su amigo. Mi primer contacto real con él fue cuando, en los últimos años de la gestión presidencial de Raúl Alfonsín, la jefa de prensa por entonces del Teatro San Martín, Ana María Monti, me invitó a trabajar a esa oficina para escribir gacetillas destinadas a los diarios y las radios sobre los espectáculos que ese teatro estaba por estrenar. Eran pocas horas y me pagaban bien y el trabajo me interesaba porque podía interiorizarme de distintos aspectos de las obras que se ponían en escena y el trabajo de los artistas que intervenían en ellas. Me esforzaba en escribir esas gacetillas lo mejor posible y nunca tuve problemas. Solo me acuerdo un detalle: al escribir la segunda gacetilla, un día Ana María me devolvió una de las copias que se hacían de ella en mimeógrafo para enviar a los diarios, radios y oficinas de prensa, con un redondel arriba y otro abajo del texto. No se añadía nada más, ningún comentario. Eran dos errores hallados en la concordancia verbal de sendas frases y, al final, una breve firma: Kive. De ese modo, me indicaba que todo el material periodístico escrito en el teatro pasaba por su supervisión. Esa grata tarea culminó cuando asumió la dirección del teatro Emilio Alfaro y me echó a las pocas semanas de haber despedido a varios de los colaboradores más directos de Kive Staiff. El segundo contacto lo tuve cuando trabajé, convocado por Gerardo Fernández, en la muy cuidada y vistosa revista del Teatro Colón, que también auspició Kive durante su corta permanencia al frente de esa institución (1996-1998). Y, por último, en el plano de las colaboraciones periodísticas, las muchas veces que escribí artículos para la revista *Teatro* en tiempos que la dirigía, primero Antonio Rodríguez de Anca y luego Guillermo Saavedra, durante la gestión final de Kive al frente del San Martín, que terminó cerca de 2010. Pero hubo algo más: dos años antes de ese retiro, un día me convocó al teatro y me propuso ayudarlo como asesor literario, un título que suena pomposo e importante pero que no consiste más que en leer obras de teatro que te entregan y escribir una opinión analítica sobre ella. Cito el título porque era el que figuraba en el contrato. Era también un trabajo agradable, no muy bien pago, pero cómodo, y que se hacía en casa. Y lo acepté. Antes de hacerlo, le pregunté con sinceridad a Kive: "¿Vos creés que yo puedo hacer bien

este trabajo?" Y, me contestó, sin mucha vuelta: "Mirá, yo leo tus críticas en *La Nación* y creo que sí, que podés hacerlo perfectamente." La última vez que lo vi con vida aún fue en el bar del teatro de La Comedia esperando el horario de entrada para una obra que se estrenaba y le habían recomendado. Crucé un saludo y unas palabras con él. Estaba acompañado por su última pareja, la actriz María Comesaña. Poco tiempo después falleció. La entrevista que sigue fue realizada durante su última gestión, en los últimos meses de 2006.

En ese diálogo, él comenzó hablando de sus comienzos como periodista: "Mi actividad arrancó en 1958. En realidad, hasta ese año estudiaba Ciencias Económicas y trabajaba al mismo tiempo como asesor impositivo. Pero en 1957, Cecilio Madanes creó el Teatro Caminito, de La Boca, y, al estar enterado de que yo era asesor de un negocio que tenía su padre, me invitó a integrarme a su cooperativa teatral en carácter de administrador. Ese fue mi primer contacto directo con lo que era la realización teatral. Hasta ese instante, había sido un gran lector de obras teatrales, leía más teatro del que veía. Y, entretanto, en algunos ratos libres, escribía algunas notas para un semanario judío llamado *El Mundo Israelita*, que se editaba en castellano. En ese semanario escribí mi primera crítica. Era sobre *Recordando con ira*, de John Osborne (nota de redacción: la misma con que le tocó debutar a Schoo). Y estando en el Teatro Caminito conocí a algunos críticos, entre ellos a Arturo Romay, un veterano y muy talentoso crítico que murió hace años y por entonces escribía en la revista *Mundo Argentino*." Y fue Romay quien le abrió luego la primera puerta para ingresar a un diario de importancia y con mayor vastedad de lectores. "En 1958, cuando Francisco Manrique decide fundar el diario *Correo de la Tarde*, lo convocó a Romay para encargarse de la página teatral y le dice: 'Búsquese un ayudante'. Y él, que había leído algunas de mis críticas, decidió ofrecerme ese lugar a mí. La tentación fue muy grande, al punto que, poco tiempo después, tuve que optar entre seguir con mis actividades como contador y asesor impositivo o dedicarme al periodismo. Y decidí por éste último que era mucho más divertido y apasionante. Mi vocación estaba realmente allí. Y a los seis meses me nombraron secretario de redacción. Era una actividad muy conmovedora y emocionante."

Luego de *Correo de la Tarde*, todavía en la década de los sesenta, Kive estuvo en la revista *Claudia*, de la ex editorial Abril. Allí tenía una columna mensual y por esos años fundó también su propia revista *Teatro XX,* que a los dos años de salir debió cerrarla a raíz de su separación matrimonial y otros problemas de índole personal que le impidieron seguir financiándola. Una verdadera pérdida

por todo lo que esa publicación había significado como factor dinamizador del debate en la crítica teatral. Entretanto, su actividad profesional como periodista siguió en las revistas *Análisis* y *Confirmado*, donde fue secretario de redacción, pero al mismo tiempo escribía sobre teatro. Y más tarde, andando el tiempo, llegó al diario *La Opinión*, creado en 1971. Allí pasó de la crítica teatral, al principio, a la secretaría de redacción. Y a fines de 1971, durante el gobierno de Alejandro Agustín Lanusse, le ofrecieron por vez primera la dirección del Teatro San Martín, que ejerció hasta mediados de 1973, fecha en que, por el cambio de gobierno, se fue de esa institución y volvió al diario *La Opinión*. Y en 1976, una vez producido el golpe de Estado de ese año, le ofrecieron otra vez la conducción del San Martín y aceptó. Y ya no volvió a la crítica teatral. Durante esa etapa estuvo en ese lugar hasta 1989. Luego fue director del Teatro Colón de 1996 a 1998 –sin olvidar que antes lo fue también de la Fundación Banco Patricios– y enseguida de esa fecha volvió una vez más a la dirección esta vez del actual Complejo Teatral de Buenos Aires (que comprende al San Martín y otras salas municipales) hasta aproximadamente el año 2010. Durante el período más largo de la segunda dirección en el San Martín creó también la revista *Teatro*, cuyos jefes de redacción fueron Gerardo Fernández y Sergio Morero. Pero sin duda el aporte más relevante de Kive Staiff a la crítica teatral fue la creación de la revista *Teatro XX*, donde escribió críticas memorables.

–Aunque la dirección del Teatro San Martín te alejó de la crítica teatral, nunca te desvinculaste sentimentalmente de la función, ¿no es así?

–Fijate que más de una vez le comentaba a Gerardo Fernández, un gran crítico y amigo, que yo había llegado a la dirección del San Martín con la intención firme de hacer una revista. Y hoy podría pensarlo así. Por lo pronto, casi enseguida de asumir comenzamos a editar libros y también salió la revista. Pero la ocupación de director de un teatro de la naturaleza del San Martín exige mucho tiempo y, salvo los editoriales de la publicación con los cuales seguía despuntando el vicio, me fui olvidando de mi trabajo de crítico, aunque nunca dejé de usar la capacidad de análisis que me había enseñado el oficio. Fue una vocación que persistió bajo otras formas. Hoy reconozco que no tengo el *training* de otros tiempos para la escritura. Me cuesta mucho sentarme a escribir y encontrar la fluidez con la que contaba en otro tiempo. Siempre hubo espectáculos, ni por buenos ni por malos, en los que me sentaba frente a la máquina y la prosa avanzaba fluida. Tal vez porque tenía un buen

ordenamiento de las ideas. Pero había otros a los que, en cambio, me costaba meterle el diente, tenía mayor dificultad en avanzar y debía corregir, no me sentía totalmente satisfecho con la crítica, porque no quedaba redonda. Pero el trabajo era siempre apasionante.

–¿Cuándo empezaste a escribir tenías algún modelo de crítico al que seguías o admirabas?

–Mi primer modelo fue el crítico Arturo Romay, al que respetaba mucho y que fue un buen maestro para mí. Hay que tener en cuenta que llegué grande a la crítica y al periodismo, no empecé en la adolescencia. Tendría 31 o 32 años. Algo de la madurez personal tuvo que ver en mi decisión de dedicarme a esa especialidad. Y el otro gran inspirador como crítico fue Bernard Shaw. Lo leí mucho, en especial en esa época y también, aunque no precisamente en teatro, a Bertrand Russell. Esos dos autores me inspiraron mucho y estoy seguro que, al mismo tiempo, también me modelaron.

–¿Tenías algún esquema con el que te manejabas frente a un espectáculo?

–Sí, en primer lugar, iba al teatro con los deberes cumplidos. Leía la obra, porque siempre entendí que era importante hacerlo. Hay otra teoría, la que dice que se debe ir al teatro como un espectador y abandonarse a lo que se ve. Pero pienso que, como crítico, se tiene una obligación profesional suplementaria, que el espectador no tiene. Y eso no hay que olvidarlo. Por eso, iba con el texto leído y, consciente o inconscientemente, se formaba dentro de mí una visión del espectáculo. Y lo importante es dejarse convencer cuando desde el escenario viene una propuesta distinta, que no es la tuya. Dejarse convencer por la propuesta que el director y los actores hacen. Me parece que esa fue una pauta que seguí en mi carrera. Y luego, claro, decían que era un crítico severo. Sí, es cierto. Bernard Shaw decía que, frente a un mal espectáculo teatral, odiaba a todos los que están arriba del escenario, pero con un espectáculo que lo satisfacía los amaba. Y algo de eso me ha pasado siempre.

–En algún tiempo, ¿no había en la crítica una atención primordial al texto?

–Es cierto, había un largo tratamiento de la obra del autor y una mínima referencia a la puesta y al trabajo de los actores. Era así, efectivamente. Es que, en esa época, se consideraba que lo primordial del teatro era el texto. Y,

andando el tiempo, se produjo una especie de cisma en la autoría argentina. Porque cuando comenzó a aparecer la nueva vanguardia con Griselda Gambaro, por los años sesenta del siglo anterior, hubo una división, un vacío que fue convertido en un testimonio ideológico. Los que defendían el realismo llegaron a acusar a Gambaro y Pavlovsky de europeizantes frente al teatro argentino, según decían. Estaba por un lado el teatro que postulaba la revolución y por el otro el que, según sus oponentes, desarticulaba el pensamiento racional. Y ni te cuento el despelote que se armó en *Teatro XX* por aquellos años, un hecho por lo demás conocido y divulgado.

–De todos modos, en ese clima de debate intenso había algo que es hoy envidiable.

–Creo que sí, que es envidiable. Fue una época en la que coincidió mucha gente que quería dedicarse al teatro y se apasionaba por él. La crítica era vital, no era un gesto periodístico más. En mi caso me sentía muy imbricado en la vida escénica argentina, me importaba lo que pasaba allí y esto porque creía que el teatro era un arte esencial. Es lo mismo que sigo creyendo ahora. Es más: cuando llegué al San Martín me dije que desde ese momento era más crítico que nunca, porque el tema de elegir un repertorio y orientarlo requiere una actitud crítica absoluta. No sé si hay antecedentes en la historia de los teatros oficiales argentinos de que a la dirección general y artística de un teatro llegara un periodista. Yo vine a descubrir que mi vocación era realmente la de crítico y no otra cosa, porque nunca quise escribir obras de teatro, ni ser actor ni tampoco director. Mi rol sigue siendo el de crítico de teatro. Sigo leyendo las obras con el criterio de un crítico. A veces, qué curioso, y aunque no he guardado muchas críticas mías, aparecen, entre mis cosas, escritos publicados en *La Opinión* y me sorprenden. Qué bien escribí esto, me digo, qué joder, ahora si tuviera que hacer esas críticas ya no sabría escribirlas igual. El paso del tiempo es misterioso.

–¿Y a los demás aspectos de un espectáculo le dabas importancia?

–Reconozco que le daba importancia al texto, pero siempre le presté atención a la puesta en escena y al trabajo de los actores, que eran factores relevantes para mí. Me importaba lo que venía desde el escenario.

–En los diarios, ¿había más espacio que hoy?

–A uno lo llamaban para dirigir la sección de Teatro y te decían: "Hágase

cargo de la página de teatro." Y no porque lo que se le dedicaba al teatro ocupara necesariamente una página. Era ocuparse de la sección. Se le daba espacio e importancia a esa actividad. En la actualidad se advierte que la crítica teatral, ergo el teatro, no tiene ni el espacio ni el lugar que se merece. Hoy los suplementos de espectáculos están muy volcados a la televisión y al cine, pero en lo fundamental a la televisión. En los diarios, además se apela a los chicos jóvenes porque se les paga menos que lo que debería pagárseles a los veteranos. Es una etapa de la crítica muy mala, de muy bajo nivel. En el *New York Time*, aún hoy, la crítica sigue saliendo al día siguiente de la función. Aquí, terminabas a la noche, te ibas a comer y al día siguiente te ponías a escribir la crítica. Tenías que hacerlo porque si no, en los diarios de la competencia, salía antes. Eso se acabó. Aparecen críticas 20 días después o no aparecen nunca. Es un período de crisis y tiene mucho que ver con la economía de las empresas, que para bajar costos les pagan menos a los periodistas. Un chico de 20 años sin experiencia te va a producir un laburo insuficiente, sin valor intelectual. Ahora, prácticamente no leo crítica, porque no tiene interés. Antes nos leíamos entre nosotros, a mí me interesaba lo que escribía Schoo o Mondy Eichelbaum.

–¿La relación con los pares era buena?

–Sí, era buena, aunque teníamos algunos problemas con los más veteranos, como Hornos Paz, que era de *La Nación* o Edmundo "Pucho" Guibourg de *Clarín*. Pero, por la misma época, estaba Carlos Izcovich, en *La Razón*, que fue un excelente crítico teatral, o Carlos Faig, que estaba en *Crítica*, ambos de mi generación. Me referí a los más veteranos porque es con ellos que tuve el famoso conflicto en la Asociación de Críticos Teatrales, de la cual fui expulsado por una crítica a Lola Membrives. Pero con los críticos de mi generación la relación era buena, aunque a menudo diferíamos en los puntos de vista sobre determinados temas.

–Decís que en los diarios había espacio para escribir, ¿y qué pasaba en las revistas como *Análisis* o *Confirmado*?

–En *Análisis*, cuando solo era una revista de economía, empecé a tener una columna sobre teatro, Héctor Grossi hacía cine y Jorge Glusberg escribía sobre artes plásticas. Pero luego, cuando pasó a ser un semanario de interés general y me designaron secretario de redacción, ahí fue distinto. Las revistas de interés general de por sí tienen limitaciones, porque no podés extenderte a dos o tres páginas. El mismo tamaño de la revista te obliga a cierta condensación.

Distinto es una nota. Pero no recuerdo haber sentido, debido a eso, ninguna violencia. Ni en *Análisis* ni en *Confirmado*, menos en *La Opinión*, que no tenía casi ilustraciones y era casi todo texto.

–¿Y cómo era tu relación con el mundo del espectáculo?
–Fui un tipo que tuvo escasas relaciones con el mundo del espectáculo. Más aún, he sido injusto con actores o actrices con los cuales desarrollé una pequeña relación y, cuando los iba a ver actuar, en el temor de que se sospechara que tenía cierta simpatía o condescendencia con ellos, me ponía más severo de lo que merecían. Y esa actitud no fue buena. Pero, al empezar a trabajar en el Teatro San Martín, inexorablemente empezaron a surgir vínculos con actores y actrices como no los había tenido antes. Con antelación a mi trabajo en ese teatro no digo que era retraído, sino más bien distante. Y mucha gente me odiaba seguro.

–¿Tenés conciencia de haberte equivocado en algún espectáculo?
–Sí, a menudo, me he equivocado en la apreciación de un espectáculo. Cuántas veces me dije: pero, ¿cómo a mí me pareció malo el espectáculo e hice una crítica desfavorable y el público ha llenado el teatro? Lo que no significa que el público tenga siempre razón. En fin, como sabemos, el público responde a veces a incitaciones de otra índole, que no son exactamente teatrales.

–Hablabas, un poco más atrás, del supuesto odio que podían generar algunas críticas tuyas. Como un peso que llevan los que ejercen la profesión y quieren siempre ser honestos con lo que piensan.
–Y esa es la condena del crítico. No pude ser simpático para todo el mundo. Hay que saber que se despiertan rencores y no solo amores. El actor es un ser inseguro por antonomasia. Y tener la posibilidad de que te publiquen tu opinión es siempre manejar un cierto poder, que desde luego no hay que dejar que te obnubile. En realidad, una de las misiones de la crítica es estimular la concurrencia del público al teatro.

–¿Desde un principio comprendiste la necesidad de valorar en la crítica otros elementos del espectáculo que no fueran solo los del texto?
–Sí, siempre tuve esa forma de acercarme al teatro. Porque es evidente que hay una diferencia entre la crítica teatral y la literaria. El crítico teatral no puede

concentrarse solo en el texto, necesita ver también el espectáculo, que es una parte importante de lo que sucede sobre el escenario y a veces más importante que el texto. El texto en ocasiones es nada más que el soporte de una visión que tiene el director con sus actores en el escenario.

–¿Ibas como crítico a ver los ensayos de una obra antes del estreno?
–Solo excepcionalmente, no era mi costumbre. De pronto sí hacía una entrevista a alguien que estrenaba un espectáculo. En realidad, no tendría nada de malo que el crítico vaya y vea un ensayo. Lo importante, en todo caso, es que no pierda objetividad, que la actitud sea ir a ver un espectáculo y, más allá de las simpatías o antipatías que al crítico le hayan generado las visiones previas de un ensayo, mantener la distancia suficiente y no dejar influirse por aquellos sentimientos experimentados. Es también un problema de madurez personal del crítico y de los años que haya practicado la profesión, de la experiencia de haber visto espectáculos en otras partes del mundo, de la frecuentación de algunos textos, de su adhesión a determinadas teorías. Bertolt Brecht fue un tipo fundamental para todos nosotros, uno de los artistas que tuvo algo trascendente que decir sobre el mundo contemporáneo, sobre el tiempo que le tocó vivir, que también es el nuestro. Son experiencias que se van incorporando por acumulación. Y con las cuales luego se puede llegar a decir: Brecht es importante, pero Tadeusz Kantor lo es también. O Carlos Gorostiza es relevante, pero Gambaro tiene también algo relevante que decir. Hay una crítica actual más joven, al menos de un sector de ella, que toma partido, en apariencia ideológico, aunque en rigor no lo es. Consiste más en una adhesión a cierto desprejuicio de algunos grupos y ciertos autores, actores y directores que presumen que escribir sobre los problemas que ocurren bajo un techo o apelar al realismo es un camino que lleva hacia el anquilosamiento. Esto he advertido en algunos de esos exponentes de la crítica, que toman un partido polémico y pierden la capacidad de visualizar todo el espectro de la escena dramática y las formas estéticas, que es múltiple y complejo y posee distintas formas de expresarse. Y que en cualquiera de ellas puede haber calidad.

–¿Se respetaba al crítico en los sesenta?
–Había un sentimiento de reverencia mezclado con miedo hacia él.

–¿Creés que debe haber una carrera de crítica?
–Creo que sí, pero me parece difícil que alguien pueda llegar a terminar esa

carrera. Creo que en tal caso debería ser un período de formación referido a la escritura y a los antecedentes que hay en la profesión. Pero llega un momento en que se ve cuando uno es mejor que otro. Y ahí sí, supongo, que se pondría difícil encarrilar la carrera, aunque puede haber académicos que creen posible armarla de otro modo. Digo esto para que no sea algo que concluya con una visita en grupo de un conjunto de alumnos para analizar y ver qué es lo que nos aparece. Hay guías de lecturas informativas, leer a Benedetto Croce, a Harold Bloom, a Peter Brook son orientaciones fundamentales que le pueden abrir la cabeza a un futuro crítico. No es lo mismo ir a ver una obra de Shakespeare que sentarse frente a una comedia musical. Se necesita además de formación, mucha información. Cuando apareció Beckett, poco después de la guerra, fue sorpresivo. Y, entretanto, Arthur Miller escribía *La muerte de un viajante*. Y Sartre, *La náusea*. ¿Cómo se podían compaginar a estos tres casos, que eran contemporáneos, pero muy diferentes? Nuestra generación se topó con esa realidad. Y necesitó ampliar su cabeza para hacer entrar en ella las distintas variables.

–¿Qué pensás de la actual ebullición del teatro argentino?

–Pienso que esa ebullición está empezando a tocar un límite. ¿Cómo sigue esto? ¿Cómo se hace para sacar a este nuevo movimiento de teatro de esa especie de relación privada entre los actores y directores con los cuarenta u ochenta espectadores que los van a ver una vez por semana? Termina siendo un juego entre ciertas personas que manejan un código. ¿Y después qué? Advierto en algunos de los autores y directores que representan ese movimiento la necesidad de empezar a salir de ese círculo, de amplificar esa audiencia. Y creo que se va a empezar a dar. Hay gente que me viene a ver porque quiere salir de ese encierro. Daniel Veronese empezó a dirigir en La Plaza y otros tal vez lo imiten.

–¿Vos creés que las críticas teatrales de antes eran más leídas que las actuales?

–Sí, para mí eso es seguro. Tal vez porque los diarios pensaban en aquel momento al teatro como una actividad cultural importante. Y ahora, en cambio, están muy condicionados por lo que el mercado le da económicamente al diario. El teatro le da muy poco comparado con lo que le proporciona el cine o la televisión en materia publicitaria. Los avisos de teatro casi no existen. El teatro devuelve poco al medio. Acaso de allí vengan los condicionantes que surgen respecto del escaso espacio y la poca importancia que hoy se les otorga.

Me parece que hace 20 años atrás los medios tenían una mayor preocupación por lo cultural, basta con ver los colaboradores con que contaban los diarios.

–Y el nivel de la crítica teatral, ¿ha bajado?

–Estoy convencido. Y ahora que Olga Cosentino se ha retirado de *Clarín* mucho más. Siempre consideré a Olga una crítica más literaria que teatral, por lo que escribía y por cómo lo escribía. La salida de ella de ese diario es una gran pérdida para la crítica teatral. Tal vez se esté gestando una nueva camada, pero va a llevar tiempo. No lo veo por ahora. Hoy veo críticos que se enamoran de todo, que todo les parece bien cuando coinciden con su estilo y visión, que revientan otros espectáculos a los que no entienden. Es un momento crítico para la crítica.

–¿Qué pensabas de Pucho Guibourg como crítico?

–Guibourg tenía una actitud condescendiente, el de la bohemia y el perdonavidas. Y entonces se dedicaba a elaborar textos de la crítica con un alto dejo del idioma español, escritos desde la simpatía y la mirada del hombre que está de vuelta. Así lo conocí yo. Muy de tanto en tanto escribía en *Clarín* y era como un crítico español, como uno de esos que escribía en *El País*. Hay un tal Marcos Ordoñez que escribe desde Barcelona para el suplemento Babelia en el que hoy se puede encontrar un estilo similar. Los españoles son retóricos, se enamoran de las frases, del ingenio por el ingenio mismo. En cambio, Romay, era más riguroso y severo. Escribió como dije en *Mundo Argentino*. Y despertaba odios terribles. En ese tiempo ya se firmaba en casi todos los diarios. Cuando empecé, esa costumbre empezó a ser una regla que se cumplía en casi todos lados, como dije. En *La Razón* estaba Julio César Viale Paz. Claro, después en algunos casos lo de las firmas se relajó. En *La Nación* ahora firman hasta las gacetillas. Es el canje: firman y te pagan poco. Pablo Palant, que escribía en *Noticias Gráficas*, también era crítico, contemporáneo a José Marial. Palant era un buen crítico, pero le costaba mucho dar una opinión desfavorable, escondía mucho su opinión. Si no le gustaba mucho lo que había visto edulcoraba un poco las cosas. Quería ser un tipo querido. Esta es una profesión, en cierto sentido, bastante solitaria.

Ernesto Schoo y una vida junto al teatro

A Ernesto Schoo, como buen narrador, además de crítico teatral de gran brillo, le encantaba relatar anécdotas sobre su infancia junto a su familia, que incluían en su caso, además de las habituales peripecias que pasan los chicos a esa edad, el hábito regular de acompañar a sus padres a ver espectáculos de teatro desde sus primeros años. Fue esa costumbre –nos dijo en un bar próximo a la esquina de Coronel Díaz y Beruti, en el que nos encontramos allá por septiembre de 2006 a tomar un café y charlar– la que alimentó su amor por esa actividad. "Vengo de una familia de gente muy lectora. Mis padres, además, habían sido muy teatreros, sobre todo de jóvenes. En los años veinte o treinta del siglo XX, Buenos Aires era una capital de teatro importantísima. Entonces, ellos iban mucho a ver obras y a la mañana siguiente, durante el desayuno, comentaban lo que habían visto, hacían sus críticas y mencionaban los nombres de los actores, autores, directores. Así que esos nombres me eran muy familiares desde chico. Y en la casa, donde había una biblioteca bastante importante, se podían encontrar a muchos autores de teatro español, en particular de fines del siglo XIX y comienzos del XX. Había mucho teatro en verso descollante y heroico. De Benavente, que tal vez era de los más modernos en ese momento. También de los hermanos Álvarez Quintero, de quienes mis padres tenían recuerdos de su famosa obra *Amores y amoríos* ('era un jardín sonriente, era una tranquila fuente de cristal y que de sus bordes asomaban', qué se yo). De José Echegaray no. Creo que tuvieron el buen gusto de evitarlo. Y como aprendí a leer teatro desde muy chico, de algún modo iba incorporando, sin saberlo, una noción de las estructuras dramáticas."

Uno de sus teatros preferidos era, conforme a su relato, el Colón. "La primera vez que me llevaron a él, tenía tres años y te puedo dar una fecha exacta porque era una función de beneficencia para el Patronato de la Infancia, un 2 de octubre, el día, como decían en mi casa, 'de los niños pobres.' Y hacían una especie de festival. Mi abuela materna, a la que adoraba y fue la única de los abuelos que conocí, me llevó y me sentó en sus rodillas. Tengo la exacta sensación de haberme asomado en el palco (porque era un palco-balcón) y haber visto esa inmensidad roja y dorada, que era el telón. Fue una visión maravillosa. Y tanto lo recuerdo que puedo contarte lo que se representó. En particular me quedó grabada la imagen de un cuadro, reproducción en vivo del *Moisés salvado de las aguas*, de Orazio Gentileschi, que venía muy a propósito de lo que se celebraba. Y ya cuando tenía seis años me llevaron a ver *El Barbero*

de Sevilla, de Giácomo Rossini, en una versión que contaba con Lily Pons, Tito Schipa, Salvatore Baccaloni, el barítono Carlo Galeffi como el protagonista, si no me equivoco, y también, según mi madre, Fiodor Chaliapin en el papel de Don Basilio. Lo que sé de verdad es que con Basilio me pegué un gran susto por esa tez blanca, la vestimenta negra y el sombrero de tejas. Y en 1934 ya me llevaron a ver *La Traviata*, con Claudia Muzzio, un tenor que creo que era alemán o austríaco, que se llamaba Koloman von Pataky, quien al lado de la Muzzio era chiquito y regordete. Lo que no entendía era qué pasaba con esa buena señora, que tenía muy mala reputación, y en mi casa no me lo explicaban. Era, como decía el programa, una cortesana, y para mí una cortesana era una señora que estaba en la corte del rey."

O sea, que todas sus primeras aproximaciones a la escena fueron por el lado del teatro musical. Pero, casi al mismo tiempo, los padres también comenzaron a llevarlo a ver sainetes. "No me iban a llevar a ver dramas –los disculpa–. Y gracias a esa decisión alcanzo a ver esa última etapa del sainete. Te estoy hablando de los años que van de 1928 a 1930, donde el sainete había decaído muchísimo y todo lo que se hacía era muy torpe. Inclusive las caracterizaciones me asustaban un poco, todos se ponían narices y orejas postizas y se pintaban mucho porque la luz era muy blanca, no había casi juego de luces. Y esto se lo agradezco mucho a mi padre, porque esas asistencias al teatro me permitieron ver a los últimos representantes de esa gente que venía del circo, los hermanos Simari, los hermanos Ratti, una raza de actores por completo intuitivos, maravillosos. La primera obra un poco más seria que fui a ver, tendría ya entre 10 y 11 años, fue *Boite rusa*, de dos autores conocidos de la época, que incluía naturalmente el número musical final. Siempre había, y eso no me lo voy a olvidar nunca, una escena con personas vestidas de fiesta, los hombres de *smokings*, las señoras de largo. En esa obra trabajaban Nedda Francy, Florindo Ferrario, Pierina Dealessi, Raimundo Pastore. Era una comedia bastante tonta, nobles que habían huido de Rusia revolucionaria y venían a Buenos Aires donde instalaban una boite. Resulta que en el número final salían varios actores y cancionistas, y entre ellos estaba Libertad Lamarque. Era en el Teatro Liceo. Pero lo que más me llamó la atención era que en el decorado había una ventana que se abría hacia el panorama de Moscú, el Kremlin, y esa ventana me creó una clara inquietud: desde un escenario poder dirigir la mirada hacia un afuera que no era real, pero lo era para el que lo estaba viendo en la platea. Todo eso lo pensé después, pero la impresión que tuve fue decir: cómo me gustaría estar allí arriba y asomarme a esa ventana."

"Después me siguieron llevando a ver sainetes de mala muerte –continuó evocando–, hasta que ese mismo año, 1937, me llevaron a ver en la Comedia Nacional –que se había creado en 1936 y la dirigía Cunill Cabanellas– la obra *La divisa punzó*, de Paul Groussac, dirigida por Cunill y con Faust Rocha (Rosas), Iris Marga (Manuelita Rosas) y un elenco que venía de la comedia: Ferrario, Santiago Gómez Cou, Pilar Gómez (que hacía de María Josefa Ezcurra) y Luisa Vehil, que era la protagonista. Fue una experiencia inolvidable. Y lo que me maravilló allí fue el escenario giratorio, de golpe la escenografía se daba vuelta y aparecía el salón en la casa de Rosas en San Benito de Palermo y bailaban el minué federal. Me deslumbró tanto que llegué a mi casa y en una caja de zapatos traté de reproducir el escenario giratorio cortando un círculo en cartulina y con una linterna. Y como siempre me gustó dibujar, esbocé unos personajes a los que me interesó ponerles ropas, armarles una escenografía e iluminarlos. Si hubiera seguido la carrera de Arquitectura, que era mi aspiración, habría terminado como escenógrafo. Siempre observé mucho en mis críticas las ropas, las escenografías, cosa que antes no se hacía. En una de mis últimas columnas en *La Nación* recordé que Eva Franco estrenó en 1931 una obra que se llamaba *Robot*, de Karel Capek, un autor checo, donde aparecían robots en escena, y se suponía que esto transcurría en un mundo futuro, y en la crítica no había ni una palabra de la escenografía y la ropa. ¿Cómo se representaba ese mundo futuro? ¿Cómo se representaban los robots en 1931? No había los materiales lumínicos que hay ahora, ni plásticos. Y no se decía ni una sola palabra. Nací en 1925 y teniendo alrededor de 17 años, por 1943, comencé a ir al teatro independiente. Y lo primero que vi fue *El alquimista* de Ben Jonson y, si no me equivoco, era en La Máscara, antes de que Alejandra Boero y Pedro Asquini se separaran de ese grupo. Me divirtió muchísimo, me pareció extraordinario. Y ahí empecé a ir con cierta regularidad al teatro independiente. O sea que el teatro estuvo siempre muy vinculado a mi vida."

"Y fijate el hecho que me vincula al periodismo: me recibí de bachiller en 1943, después de haber cursado todo el primario y el secundario junto a Daniel Alberto Dessein, que era nieto de don Alberto García Hamilton, el fundador de *La Gaceta* de Tucumán. Y Daniel había ido a trabajar allá con su tío Enrique García Hamilton, que era el editor del diario en ese momento. Y cerca de 1950, Enrique le dio a Daniel la dirección de *La Gaceta Literaria*, un suplemento del diario que empezó a salir en esos días. Un excelente suplemento. Y un día recibí una carta de Dessein donde me decía que recordaba mis composiciones en el colegio y me preguntaba si tenía interés en hacer reseñas de libros. Y le

dije que sí. Y ahí empecé a colaborar con *La Gaceta*. Después del derrocamiento de Perón, lo nombran a Orestes Caviglia al frente de la Comedia Nacional, en 1956, y pone escena una obra de Vicente Barbieri: *Facundo en la Ciudadela*, aquel famoso episodio del caudillo riojano en Tucumán, en que tiene un enredo con una señora que se llamaba Severa Villafañe, media pariente lejana, porque mi familia se asentó en Tucumán, y entonces Dessein me pidió que le hiciera la reseña de la obra, en la que trabajaba Bebán padre (Miguel), Lydé Lisant y no me acuerdo más. Y esa fue mi primera crítica de teatro que escribí. En esa época Barbieri dirigía *Mundo Argentino*. A partir de allí, Dessein me encargó hacer una columna quincenal en *La Gaceta* sobre qué pasaba en Buenos Aires no solo en teatro, sino en pintura, cine, arte en general, una especie de panorama cultural, y eso lo hice bastante tiempo. En mi primer viaje a Europa llevé mi carnet de periodista y era del diario *La Gaceta*. Después vino *La Nación* en 1957 y allí estuve 4 años. Más tarde me fui y estuve trabajando como crítico de cine en una revista que se llamaba *Vea y Lea*, de la editorial Emilio Ramírez. Y de ahí ya fui a *Primera Plana* como jefe de la sección Artes y Espectáculos, y hacía especialmente teatro. Después pasé a *Panorama* con el mismo cargo. Y más tarde estuve en *La Opinión*, *Convicción*, *Tiempo Argentino*, *La Razón*, *Noticias* y siempre haciendo teatro."

–¿Y en *La Nación* cómo comenzaste a hacer crítica de teatro?

–Recuerdo que estaba sentado tranquilamente en mi escritorio cuando alguien se me acercó y me preguntó: "¿Che, querés ir a ver esta noche esta obra?". Se trataba de *Recordando con ira*, de John Osborne, en el ahora demolido Teatro Odeón, en una versión que dirigía Osvaldo Bonet y en la que actuaban María Rosa Gallo y Alfredo Alcón, éste último como Jimmy Porter. No sé por qué ese día no podían cubrir la función ni Menegazzo Cané ni Hornos Paz, que eran los críticos habituales que se ocupaban de teatro. Y a alguien se le ocurrió proponerme a mí para ir a ver la obra. Fue mi primera crítica de teatro en ese diario, en 1958. Alfredo Alcón ya era un gran actor, pero no se había consagrado aún como María Rosa. Y siempre se ha acordado de mi comentario. "La primera crítica donde se dice que yo era un buen actor fue la que hiciste vos en *La Nación*", me comentó alguna vez.

–¿Leías críticas antes de empezar a escribir?

–Transcurrían los cuarenta, y por efecto de la fuerte tradición familiar por el teatro, me convertí en un fervoroso lector de las críticas teatrales. Las críticas por entonces eran muy largas y el límite de su extensión lo ponía el propio periodista

de acuerdo con la relevancia de la obra. Los diarios también eran más grandes, aunque con menos páginas. Tenían, en general, tamaño sábana, como se decía. El más chico era *El Mundo*, un tabloide con buena llegada al público. Se le daba mucha importancia al teatro en esa época. Estamos hablando de los cuarenta y los cincuenta. Las críticas eran extensas y muy medulosas y, sin duda, más relacionadas con el texto que con el espectáculo. Por esos años, estaba un crítico muy destacado de *La Nación*, que era Octavio Ramírez. Y también Alfredo de la Guardia. En *La Prensa* escribía Raúl Castagnino. Yo los leía mucho, casi con devoción. Eran casi todos escritores y hacían críticas muy literarias. Ramírez, que había pertenecido al *staff* de *La Nación*, era bastante pintoresco. Nunca lo conocí, pero recuerdo haber leído, en una ocasión, por los cuarenta, una crítica que escribió sobre *Ondina*, de Jean Giraudoux, en una versión que presentó en Buenos Aires la compañía de Louis Jouvet, y todo era en su texto rumores de fronda y ondular de peplos. Otro crítico excelente, maravilloso de cine y que me influyó mucho en esos años de formación, fue Manuel Villegas López, que escribía también en *La Nación*. Su crítica de *Rebecca, una mujer inolvidable*, de Alfred Hitchcock, era un texto realmente literario.

–¿La lectura era el medio más frecuente de formación por esos años?
–No cabe duda. A mediados del siglo pasado los que querían escribir críticas se formaban leyendo a los profesionales de los diarios y publicaciones, en especial a los mejores.

–¿Cómo era el estilo cuando entraste en *La Nación*?
–Al iniciarme allí ya había un cuerpo de secretarios y prosecretarios que había empezado a flexibilizar el vocabulario, que antes era bastante acartonado. Cuando yo era chico, *La Nación* jamás decía Pepe Arias. Decía: "el señor José Arias debutó en tal obra." O "la señora Mercedes Ortiz encabeza una pieza de tal autor." Era todo demasiado estirado, de cuello duro. Eso, para mediados de los cincuenta, se había flexibilizado. En 1957 ya estaban en el diario Augusto Mario Delfino, Luis Mario Bello, Luis Mario Lozzia, que eran tipos algo más jóvenes y con una mentalidad abierta. Y estaba también Manuel Mujica Láinez, "Manucho", que daba vuelta todas las convenciones y las tiraba al suelo. Entré a *La Nación* por él. Debía ausentarse por un viaje y, sin más, me llevó al diario y, frente a todos, les informó que yo me hacía cargo de la sección de Plástica. Y nadie chistó. Ni los secretarios ni prosecretarios. No estaban habituados a contrariar ni oponerse a sus decisiones. De ese modo empecé a trabajar en el

matutino. En ese tiempo, y a pesar de esa flexibilización del lenguaje, había que ser muy respetuoso. El deshielo se produjo cuando fui a *Primera Plana*. En esa revista el tratamiento era distinto. Se atrevían a ironizar sobre los monstruos sagrados, a ser irreverentes con los ministros, con los políticos. Nunca se decía: "el señor ministro." A algunos de ellos hasta les ponían apodos y sobrenombres. Y aprendí mucho, sobre todo, a soltarme. Y también aprendí algo que siempre se lo aconsejo a los que empiezan a escribir, a los periodistas jóvenes: que cuenten un cuento, porque al lector le encanta que le cuenten un cuento.

–¿Qué diferencia hay entre lo que escribís actualmente en *Noticias* y *La Nación*?

–En la página de teatro en *Noticias* elijo lo que escribo y en *La Nación* me encargan ellos lo que quieren. El 12 de octubre voy a cumplir 80 años Me he pasado casi toda la vida viendo y escribiendo sobre teatro.

–¿Te acordás de alguna anécdota graciosa en la redacción?

–Sí, algunas equivocaciones de colegas. Hay dos yerros de Ramírez, que era famoso por sus metidas de pata. Ahora se pueden contar porque ya está muerto. Un día anuncia que se están haciendo en Broadway dos obras importantes. Una dice que es *Mañana llega Electra*, de O'Neill, que era en rigor *El luto le sienta bien a Electra* y él lo traduce de ese modo. El título en inglés es *Morning, became Electra* y él transcribe en castellano *Mañana llega Electra*. Y la otra era *The voix of te tortole*, de John Van Druten, que se traduce *La voz de la tórtola*, aludiendo a una frase de *El cantar de los cantares*: "Ya se oye en los bosques la voz de la tórtola." Y él pone *La voz de la tortuga*, porque *tortole* es también tortuga en inglés. Son dos anécdotas graciosas. En *La Nación* se especializaban mucho en teatro francés, que en ese momento tenía un enorme peso en el mundo, estaba considerado el teatro literariamente más refinado, más elegante. Y acá el buen teatro se hacía básicamente en el Odeón.

–¿En general te daban espacio donde escribías?

–No te ponían límites, el límite lo ponías vos de acuerdo con la importancia de la obra.

–¿Cómo encarabas tus críticas?

–He intentado siempre contar de qué se trataba lo que había visto en el escenario, por entender además a qué público se dirigía la crítica. En general,

una cierta parte de la crítica más institucional dice: hay que contarle al lector del diario o de las revistas de qué se trata un espectáculo, porque es lo que al lector le importa saber. Entonces, hay que contar. Eso cuando se puede hacer, porque no siempre se puede, como se comprueba a menudo en la actualidad con algunos trabajos escénicos. Siempre digo: honestamente no les puedo contar el argumento porque no existe y si existe hay tantos argumentos cruzados que no es posible contarlos. En paralelo, me voy interiorizando de los movimientos y las tendencias. Un caso emblemático fue el del Di Tella, una piedra de toque en la historia del espectáculo de Buenos Aires y en mi historia personal también, porque fui a ver *El desatino* de Griselda Gambaro y me movió las estructuras. Me pregunté qué era eso, tan magnífico y bien hecho. Lo dirigía Jorge Petraglia que también actuaba junto a Roberto Villanueva. Yo trabajaba en ese momento en *Teatro XX*, donde se armó aquella famosa polémica entre los defensores del realismo social y los defensores de la poesía del teatro, de algún modo.

–Por esos años trabajaste también en *Primera Plana*, ¿no?
–Sí, fue una etapa muy importante porque me solté mucho. Me sentí cómodo como nunca antes en una redacción –años después tal vez en *La Opinión*, pero no tanto–, en un clima que era realmente eléctrico. Había como una electricidad en el aire, algo que te estimulaba, que te provocaba ideas. Había ideas, discusiones, pero se trataba siempre de sacar algo distinto, nuevo, otro enfoque. Y era lo que trataba de volcar en mis críticas con gran resistencia, obviamente, de mucha gente del mundo del teatro. Además, otro consejo que suelo dar a los críticos: tomen en cuenta cuál es el estilo de la publicación en la que ustedes trabajan, cuáles son las intenciones de la empresa, porque no vas a poder ir en contra de los intereses de ella. Por eso, había mucha gente que protestaba, se quejaba y decía que en *Primera Plana* nos burlábamos de todo. No tomaban en cuenta que ese era el estilo de la publicación, de alguna manera te incitaban a ser irónico. Era básicamente una redacción de escritores y donde se ve claramente la influencia de Borges y de Cortázar. Absolutamente.

–¿Llegaste en alguna ocasión a hacer críticas muy breves?
–Una cosa que aprendí en *Primera Plana* fue a burlarme de los fanfarrones, de las personas que hacen mucho alarde de cosas. Debo decir el nombre de quien era la obra a la que dediqué una de esas críticas muy breves: Pepito Cibrián. Pero no me acuerdo cuál era. Y reproduje íntegramente el programa, creo que estaba hasta el acomodador. Y abajo una sola línea: "Mucho ruido para nada." Fue

la crítica más breve que escribí, frente a la furia de Cibrián. Uno entiende que hay gente que se ha pasado meses trabajando, criticándose, operando a veces en condiciones muy precarias, pero lo que se tiene que juzgar es el producto, aunque 'juzgar' me parece una palabra ampulosa. Cuento lo que a mí me pasa con lo que veo en el escenario. A veces, leo antes la obra, a veces no. Si alguien me manda una obra y me pide opinión, le digo: "Mirá, cuando esto llegue al escenario, el director y los actores te lo van a transformar en otra cosa." No se puede decir de antemano, salvo que sea algo espantoso, esto va a funcionar y esto no va a funcionar. Nadie lo sabe. A veces reunís una compañía de estrellas y no pasa nada y luego vas a un teatrito perdido y uno se encuentra con una sorpresa.

–¿Cómo fue tu experiencia en *La Opinión*?

–En *Primera Plana* y en *La Opinión* estaba Jacobo Timerman, pero de *Primera Plana* se fue al poco tiempo. A veces se comete el error de atribuirle a él la actitud de *Primera Plana* con el presidente Arturo Illia y no es así. *Primera Plana* empieza a salir a fines de 1962 y a fines de 1963 ya se va Jacobo. Me acuerdo haber comentado con Jacobo en el ascensor el asesinato de John Kennedy, en noviembre de 1963. Y poco después se fue, pero dejó ese sello de exigencia. Jacobo era insoportable como persona y yo me llevaba muy bien con él, pero fuera de la redacción. Adentro había que aguantarlo. No obstante, fue un maestro del periodismo. Hay que reconocerle ese gran mérito. Y en *La Opinión* trabajaba con Mario Diament, que era el jefe del área de Espectáculos, y Jacobo tenía una idea que me parece interesante: publicar dos críticas sobre el mismo tema, una a favor y una en contra, y que el lector sacara sus conclusiones. En los años sesenta o setenta, el *New York Times*, tenía un crítico inglés cuyo nombre no me acuerdo, pero los fines de semana, en la columna dominical, aparecía la columna de Walter Carr, que era un gran crítico, y podía estar en desacuerdo con el otro. Los actores son seres frágiles, son seres de una gran sensibilidad. Según soplan los vientos es su posición. Fijate que en *Primera Plana* yo me sentía muy incómodo porque al salir de ver el espectáculo, inmediatamente se me acercaba algún responsable, el empresario, el director o el boletero, que me preguntaban qué me parecía lo que había visto. "Lea *Primera Plana* el lunes", les contestaba. Esa situación era muy molesta. Es que, además, hay espectáculos que necesitan maduración y hasta te diría que hay que verlos de nuevo un tiempo después. En algunos medios no se puede porque te exigen para tal día, a tal hora, la crítica. Es muy injusto cuando hay un reemplazo de un actor por

otro y es muy difícil que se lo vuelva a ver para analizar su trabajo. A pesar de esas incomodidades, debo decir que el lugar donde más aprendí fue en *Primera Plana*.

–¿Y en *Tiempo Argentino* estuviste con Yirair Mossian?
–Sí, claro, con el querido y viejo amigo Mossian, el armenio angelical. Lo he respetado mucho como crítico.

–¿Y cómo te sentís hoy en la profesión?
–En lo que a mí respecta me siento muy bien. Me he convertido en una especie de patriarca y todos los críticos más jóvenes me tratan con mucho cariño y respeto. Así que me siento muy cómodo. Y me divierte que me hayan llenado de premios. Lo que no quiero más es ser de nuevo jurado. Nunca más. Me llevo muy bien con la gente de teatro, cosa que no me ocurría en *Primera Plana*, pero me parece que se dieron cuenta de una cosa: que he tratado siempre de ser honesto, de decir sinceramente lo que pienso. En alguna época se suponía que era la antítesis de Jaime Potenze, de algún modo una contraposición totalmente inventada, porque, aun reconociendo que no tenía nada que ver con mi visión del teatro y con mis gustos, respetaba mucho a Potenze. Una vez pasó algo muy gracioso. Cuando lo detuvieron a Jacobo Timerman en *La Opinión*, cayó al diario un general, José Teófilo Goyret, que era un hombre culto. Y un día me llama a su despacho, y veo al llegar que estaba Jaime Potenze sentado frente al escritorio de él. Y me dice: "El doctor Potenze colaborará a partir de ahora con nosotros. Supongo que ustedes se conocen." "Sí, hace 25 años que estamos en oposición, 25 años que opinamos lo contrario", le contesté. Pero duró poco Potenze en *La Opinión*, muy poco. La crítica debe señalar lo que al crítico no le gusta, sin ofender, señalando lo que no llega a convencerlo. Y, al contrario, me pasa que, cuando algo me gusta, quiero transmitir ese entusiasmo y deseo que el lector lo sienta también y que vaya a ver ese espectáculo. Es como ofrecerle algo, como decirle: "vaya a ver esto que lo gratificará." El entusiasmo es valioso. En este momento es imposible abarcar todo lo que se presenta porque es una cantidad tal de espectáculos que no se pueden abarcar a todos, hay cinco o seis nuevos estrenos por semana y aunque haya varios críticos no se da abasto. A mi edad y a la tuya, ir de noche a teatritos perdidos, en barrios lejanos, en esta época, se hace difícil. Ninguna de las publicaciones en las que trabajo me da viático para transporte. O sea que me tengo que pagar un taxi hasta lugares remotos,

de ida y vuelta. No, eso no va. Algunos agentes de prensa son muy gentiles y ofrecen llevarte. Tampoco voy al teatro de medianoche, cómo voy a hacer a mi edad esa travesura. Mi butaca favorita, es el libro, la estufa y el perro.

Jorge Andrés habla de cuándo cambió la crítica

No conocía a Jorge H. Andrés más que de referencia cuando lo entrevisté en 2007. Había sido uno de los cinco críticos destacados que formaban el consejo de redacción de *Teatro XX*, de los cuales entrevistamos para este libro a cuatro. No tuve la suerte de hacerlo con Mondy Eichelbaum (1923-2004), porque cuando comencé a escribir estas páginas ya había fallecido y además residía en Francia. Sí trabajé con él, aunque en distintas secciones, en la breve experiencia del diario *La Calle*, que cerró María Estela Martínez de Perón. Era un ser delicioso y coincidimos en algunos restoranes y cafés a los que concurríamos fuera del horario de trabajo con otras personas de la redacción. Pero en ese tiempo ni se me pasaba por la cabeza que encararía este texto. Sobre Andrés, al que nunca había visto antes, tenía algunos datos sobre su trayectoria como periodista, en especial que había estado en el elenco fijo de *Teatro XX*, por lo que me interesaba mucho hablar con él. Alguien me pasó su teléfono, lo llamé y con muy buena disposición me citó en su domicilio. Al llegar me invitó al *living* de su vivienda y me sirvió un café que tomamos mientras él hablaba y yo grababa lo que decía. Era enero de 2007: hacía muy poco que había dejado de colaborar, en diciembre de 2006, con *La Nación*, diario para el cual escribía una columna semanal sobre temas musicales desde el año 2001, y aprovechó la circunstancia para referirse con detalle a los motivos que habían provocado el fin de esa colaboración regular con el matutino. Habló también de su actividad en el periodismo, de la crítica teatral y la crisis en que estaba envuelta ya por esos años, de algunos artistas y colegas –en algunos casos con una sinceridad que no atenuaba sus opiniones cuando algo no le gustaba de ellos– y de varias cosas más. Andrés comenzó a hacer periodismo en 1963 en *Leoplán*, revista quincenal que pertenecía a la Editorial Sopena y estaba en su última etapa. Al principio fue una revista de novelas abreviadas, pero con el tiempo se convirtió en una publicación de actualidad, con una enorme circulación y muy leída. Desapareció al poco tiempo de ingresar Andrés, como lo hizo Julio Korn, otra de las editoriales de mayor popularidad en la Argentina.

"*Leoplán* les daba a sus colaboradores unos espacios fantásticos para escribir –comentó Andrés casi al comienzo de la charla–. Me inicié de esa manera en el periodismo y me vinculé con la gente que tenía afinidad conmigo, no con todos, porque había, entre otros, colegas mayores con una fuerte hostilidad hacia los jóvenes que tenían ideas diferentes sobre el periodismo. La excepción era Pablo Palant, un hombre para mi inolvidable. Y también Arturo Romay, un individuo muy especial, viejo para lo que era uno por aquella época, pero que no tenía los vicios de los críticos de su edad. Entiendo por viejos a gente como Raúl Pascuzzi (*Clarín*), Dora Lima (*El Mundo*), Julio César Viale Paz (*La Razón*) o el gordo Mitre junto con Jorge Cruz (en *La Nación*). Era gente que reflejaba el fenómeno teatral de un modo que no era ni periodístico ni estético. No es que fueran malas personas, pero tenían ese punto de vista. Romay junto con Pablo Palant eran los únicos de esa generación que tenían una visión distinta y estaban un poco solos en ese grupo cuando arrancaron los años sesenta, que fue cuando se inició un recambio de todo el periodismo. El cambio se produjo con Jacobo Timerman, que no comenzó en *Primera Plana*, sino que había estado antes en el diario *El Mundo* en su última etapa y había armado allí un grupo de redacción con gente muy capaz. Y había periodistas dando vuelta en revistas tradicionales como *Vea y Lea* o *Leoplán*, que de repente introducían notas de calidad. Otro tipo muy especial, a pesar de todo lo que se haya dicho de él, porque era una persona que trabajaba a favor de una personalidad antipática, era Jaime Potenze, un hombre de la derecha católica, pero inteligente y que sabía. Era esa clase de persona que analizaba lo que veía, tenía el conocimiento cultural para interpretarlo y escribía bien. Y había un sector de la crítica que era muy empeñoso. Uno de los que lo integraban era Emilio Stevánovich, un crítico muy olvidado, pero que cumplió en esos años una función destacada. Él publicaba *Talía*, que salió mucho tiempo y editó más de cien obras de teatro, cosa que nadie hacía. Teatro argentino no se editaba por ese entonces. Esa breve primavera que sobrevino correspondió a toda una renovación del periodismo. Y los que escribíamos crítica de teatro en ese tiempo podíamos hacer otras cosas, además."

Le recordamos que Eichelbaum escribía sobre teatro y cine, y Schoo empezó en cine y luego pasó al teatro, al igual que otros colegas. "Así es. Había una actitud distinta, otra disposición. Luego de esa primavera todo evolucionó de un modo particular y diría que la crítica se acabó. La crisis de los diarios y las revistas semanales en los años setenta, ligada con dos etapas muy violentas de la sociedad, le dieron el golpe de gracia. Primero, en orden de aparición, los

años de Isabel y López Rega, que fueron tan nefastos, aunque más cortos, que los que vinieron enseguida con los más de siete años de la dictadura militar. Durante el gobierno de Juan Carlos Onganía, instalado en 1966, hubo censura, pero comparada con la que se produjo en la década posterior no fue nada. Nosotros vivimos y nos criamos hasta 1983 bajo la censura, que se aplicó con distintos grados de virulencia y modos de ejercicio. La Iglesia tuvo mucho que ver con esto. ¿Se acuerda de aquella obra *El vicario*, de Rolf Hochhuth, que se vio en el Lasalle y era realmente un aburrimiento terrible? Fue prohibida por el intendente Francisco Rabanal en febrero de 1966 debido al ruido causado por un sector duro de la Iglesia, que le dio aire a algo que era una porquería como espectáculo, pero molestaba porque vinculaba al Vaticano con el nazismo. Lo mismo pasó cuando quemaron el Teatro Argentino en el momento en que Daniel Tinayre iba a poner *Jesucristo Superstar*, sin saber lo que era. Lo quemaron por las dudas. Fue el único período en el cual los críticos o los comentaristas estuvieron a la altura del teatro. Porque en general siempre fue mejor –y ahora más que nunca– lo que se veía arriba del teatro que lo que se escribía de él en diarios y revistas. La creación teatral –autores, dramaturgos, puesta en escena, actores– son mejores que los que lo comentan. Ahora es desolador lo que pasa, las cosas que pasan inadvertidas para los críticos. Hace un tiempo, cuando Javier Daulte estrenó en el teatro Sarmiento *Nunca estuviste más adorable*, los únicos que nos dimos cuenta de que eso era *Los martes orquideas* y la película *Bailando nace el amor*, fuimos Ernesto Schoo y yo. Y darse cuenta no era nada del otro mundo. Ningún otro comentarista advirtió que se trataba de una historia familiar con antecedentes previos en nuestro teatro, pero no estamos hablando de obras oscuras, sino de obras instaladas en el imaginario popular. En lo profesional esa falla no tiene perdón. Todo lo que viene de ese circuito que implica cierto número de personas o cierta notoriedad (Lino Patalano, Enrique Pinti, el teatro San Martín), tiene siempre comentaristas dispuestos a celebrarlo, pero cuando se debe ir a buscar las cosas no. Hay espectáculos que han pasado sin comentarios o con comentarios que no sirven para nada, que han sido de lo más importante de los últimos tiempos. Y el *under* mueve un montón de gente, que además es de mucha calidad. Me acuerdo que, en 2006, cuando se jugaba el Campeonato Mundial de Fútbol, un domingo a la tarde llevé a un amigo a ver *Un hombre que se ahoga*, una versión que hizo Daniel Veronese de *Las tres hermanas*. Y, a las tres de la tarde y en pleno campeonato mundial de fútbol, estaba el teatro lleno y la gente haciendo cola desde las tres menos 20. Es decir, no es un público que está movido publicitariamente, sino un público de gran calidad y

muy variado, hay gente joven y gente muy grande, que se la ve subiendo con esfuerzo esas escaleras y, sin embargo, el periodismo no está a la altura de ese fenómeno. Es una consecuencia de todo el periodismo que hoy se hace."

Respecto a la inexistencia de una revista de teatro, que no fuera institucional como la del San Martín, Andrés señaló después que le llamaba la atención. Y se refería en especial a la publicación *El amante*, que por aquellos años todavía aparecía y luego anunció el fin de su ciclo: "Revistas de cine debe haber unas cinco con una continuidad excepcional. *El Amante*, por ejemplo, hace más de diez años que sale. Y con una personalidad intelectual. Se podrá disentir o no con sus puntos de vista, pero no son tontos y lo que hacen está bien. Hay revistas literarias a montones, de psicoanálisis ni le digo. Y de teatro no. Toda esa idea de escribir corto a rajatabla termina siendo una gacetilla bien informada. No sirve porque lo obliga al crítico a expresar una opinión personal, a decir "me parece que está bien o mal", no a informar sobre los métodos del espectáculo. Cuando digo que no hay una publicación de teatro me refiero a que no hay una revista que se note, que haga opinión. *El amante* ha hecho un público de cine, de alguna manera esa era la función que cumplió en su momento *Teatro XX*: registrar sin tomar partido las distintas tendencias estéticas que el teatro tenía. Esa revista fue muy fugaz pero su espíritu se diseminó en revistas semanales como *Confirmado*, *Análisis*, *Siete Días* y sobre todo en el diario *La Opinión*. Como quiera que sea, entre 1971 y 1975 era lo que mandaba en Buenos Aires. Y es luego, ya a mediados de la década del setenta, cuando el periodismo entra en crisis, se acaba ese período feliz de la crítica. Primero porque la gente empieza a irse, algunos por cuestiones políticas, otros antes de que llegaran los tres mosqueteros en 1976. Y segundo, porque no se percibían las fenomenales cantidades de plata que se ganaban con el periodismo en la Argentina durante la década que va de 1965 a 1975. En ese tiempo, el periodismo era una profesión espléndida por lo bien remunerada. Y mucha de la gente que trabajaba en esa época era espectacular, había periodistas como Enrique Raab, que era un tipo que hablaba con Fritz Lang en alemán y en inglés con Bertrand Russell. Estaba Ramiro de Casasbellas, gente de un nivel profesional extraordinario. O sea, que se trabajaba junto a esos profesionales y, además, se ganaba muy bien."

Es verdad que ese esplendor tenía a veces su costado de frivolidad. "En ocasiones –admitía Andrés– se hacía mucho escándalo en torno al nombre y a los periodistas estrellas y eso fue determinando que poco a poco fueran desapareciendo revistas. A *Primera Plana* la compró Garzón Maceda, que

después se la vendió a otro, y el tercero en comprarla ya no pagaba. Fue cuando se empezó a derrumbar aquella estructura de un periodismo brillante con un público comprador importante. Eso, más la censura o alguna inconveniencia política, hizo que la gente se empezara a ir. Después empezó la crisis del periodismo propiamente dicho como efecto directo del sistema político y económico. Más tarde, vino el golpe militar y se acabó todo. No se acabó el periodismo, pero se acabaron las remuneraciones. No llegué a trabajar en *Tiempo Argentino*, pero sé lo que ganaban. Yo seguí haciendo radio y en ese medio se pagaba comparativamente mejor que en el periodismo escrito. Hablo de Radio Continental, que es donde esporádicamente hacía cosas. Después de 1976 y 1977 se vino abajo todo, empezando por las remuneraciones que no se han recuperado hasta el día de hoy. A partir de ahí se produjo la brecha. Porque, después de todo, ¿adónde aprendía un periodista? En la redacción. La brecha profesional se hizo grande. Ya no estaban los mellizos Algañaraz (Julio y Juan Carlos), dos periodistas realmente brillantes. Kive Staiff abandonó la profesión, no había periodistas a cargo de las redacciones. Había tipos mediocres que lo hacían lo mejor que podían. Y lo que vino después es esto que tenemos ahora. No hay nadie que lea en las redacciones. Es humano escribir mal el nombre de Yirair Mossian o los nombres raros, pero el problema es que no hay nadie que corrija nada. Ni en *Clarín* ni en *La Nación* hay correctores. Lo que usted lee como error en un título es un yerro del editor, no del que escribió. Pero lo que se lee como error en un texto es responsabilidad del que lo escribió. De ahí que usted puede escribir el disparate más grande y nadie se lo corrige. Le pasó a Joaquín Morales Solá hace menos de un mes. Fue cuando se realizó el traslado de los restos de Perón. Morales Solá escribió que, si estuviera vivo, Vittorio De Sica, el 'principal director del surrealismo italiano…' Y nadie se lo corrigió. Lo que escriba uno no importa, pero lo que dice el columnista político principal del diario, que podría provocar que todos vayamos presos, alguien debería leerlo. Puede que Morales Solá haya sabido que no debía poner la palabra 'surrealismo' y tuvo un lapsus, a todos nos ocurre, pero para eso están los correctores, para evitar esas cosas. A veces leo comentarios en los que no sé qué quiere decir el que escribe o la que escribe, porque establecen opciones que no son realmente opciones, es una palabrería que no dice nada. En ese contexto, la crítica de teatro está hasta por debajo de esta realidad mediocre. Porque el teatro es superlativo, lo que se hace en Buenos Aires en calidad y cantidad es deslumbrante."

–¿Por qué cree que se escribe peor?

–Porque no hay ni información ni técnica de redacción. Eran condiciones que uno se mataba por adquirir. Y si no se tenían no se podía trabajar, realmente. Y encima la competencia era muy grande. La fila de aspirantes reales era enorme. Hubo un periodista, Alberto Cousté, que fue el primer crítico de teatro de *Primera Plana* y luego se dedicó a dirigir espectáculos. Uno de ellos, excelente, tuvo lugar en el Instituto Di Tella, *Los Cenci*, una tragedia de Antonin Artaud de 1935. Y con el tiempo se radicó en México. Le perdí el rastro por completo. Era una de esas personas que contaba con una visión del teatro, una amplia información general (no quiero decir cultura) y una capacidad de redacción, que no era sencillo estar a su altura. Lo mismo sucedía con Yirair Mossian, que era un personaje, pero sabía escribir. Había que saber, era como ir a jugar un partido de fútbol siendo un patadura. Te morías de vergüenza. Si querías sobrevivir no había la menor posibilidad de cometer errores. El medio era cruel en ese sentido. El hecho de que una nota que entregabas iba a ser leída por Ramiro de Casasbellas implicaba una cuestión de orgullo personal. "No, no puede ser que escriba cualquier cosa", te decías. Hoy día es todo lo contrario, como todo el mundo es igual, a nadie le importa, se publica lo que se publica y no hay reacción. Ni siquiera hay fe de erratas. Las cartas de lector se publican cuando el lector es alguien notable. Como ocurrió con Pablo Gorlero, a raíz de lo que escribió sobre una obra de Manuel Puig, *Misterio del ramo de rosas*, el único escándalo que recuerdo alrededor del teatro en los últimos tiempos. La obra es una porquería, se dio acá, en Estados Unidos y en Inglaterra, y no interesó. Es como todo Manuel Puig, el primer capítulo es fantástico y después ya se sabe cómo es. El teatro de Manuel Puig no funciona, *El beso de la mujer araña* se dio dos veces y funcionó solo cuando la llenaron de canciones. Gorlero hizo una crítica nada hiriente respecto de Dominique Sandá, que todos coincidieron en que estaba patética por un problema de idioma y ausencia de competencia escénica. Y entonces apareció una carta abierta del hermano de Manuel Puig, ofendido como si fuera una suerte de María Kodama de los derechos de Manuel Puig. En vida decía cosas del hermano que normalmente no se diría de un pariente tan próximo y ahora es una especie de defensor a ultranza de su obra. A ese tipo, que no es nadie, le publicaron una carta descalificando a Gorlero. Otra: habían publicado que el musical *Annie get your gun* (basado libremente en la vida de la tiradora Annie Oakley), era de Dorothy Fields, cuando letra y música de sus canciones pertenecían a Irving Berlin y fue su musical más famoso. La Fields solo había colaborado en el libreto ayudando a su hermano Herbert. Esas

correcciones no se realizan ni publican jamás. *La Nación* carga con el peso de ser considerado el mejor diario, *Clarín* no. *Página 1*2, que tiene el mismo perfil de *La Opinión*, cuenta con una sección de Artes y Espectáculos, pero la lee poca gente. Eso es lo que le adjudica mayor responsabilidad a *La Nación*, porque las revistas semanales hacen pastillitas que no dicen nada. Lo que pasa es que el teatro argentino es muy bueno, y la oferta tanto en lo literario como en lo estético, lo cubrió todo. Pero la atención que se le brinda es poca. Acá, la Organización Negra hacía cosas mejores que las que hace hoy La Fura del Baus. Siempre hubo un gran nivel y mucha variedad, además la actitud de no pedir nada. A mí lo que me conmueve es ver la actitud de los actores que no sacan a veces ni para el viaje y sin embargo siguen. Por gusto de hacer eso. No es fácil encontrar esa conducta así en otra parte, hay mucha pasión. El nivel de las actrices jóvenes en especial es extraordinario, no solo son lindas –antes era difícil compatibilizar ese detalle– sino talentosas. El teatro es lo mejor que siempre ha dado este país. Además, he visto mucho teatro en el exterior. Hasta hace ocho años me iba a ver comedia musical en el extranjero, que me interesa mucho. Desde los años setenta hasta mediados de la década pasada vi todo lo que se daba afuera, pero en esa fecha dije basta. Cada vez es más malo lo que se ve. La idea de montar como lo hacía hace 20 años José Quintero, ni existe. Ni el propio Neil Simon anda bien. Lo mismo pasa en el cine, ven dibujitos animados. Lo mismo pasó en teatro. Lo que liquidó la comedia musical fue el fenómeno Lloyd Weber, *El fantasma de la ópera*, la araña que se cae, el lago artificial, los patinadores, las pajas, fueron los ingleses los que terminaron con la comedia musical tradicional, porque el teatro que se ve en ese país, aun el experimental, alternativo o como se le quiera llamar, no tiene de ningún modo la imaginación y el rigor que tiene acá. Acá hubo una continuidad. Siempre hubo gente que se ocupó del teatro, personas inspiradoras como Rodríguez Muñoz u Onofre Lovero, que movían a otra gente a hacer teatro. Eran artistas apasionados. Esa pasión no la tienen ninguno de los que escriben crítica. Además, van a ver cosas que no son para expresar con medias tintas. O el espectáculo es excelente o es malo, el término medio no existe. Es imposible calificar a determinados espectáculos con dos estrellas y media, porque no son espectáculos que estén en el medio. Yo no sé si usted vio las obras de Beckett hechas por Miguel Guerberoff. Son tan buenas y a veces mejores que algunas que vi en Inglaterra, porque además eran más divertidas. Pero no cuentan con una valoración especial en los grandes diarios.

–¿Tampoco *La Nación*?

–No, no en este momento. Si Pablo Sirvén, que en este momento es el jefe de la sección de Espectáculos, ha tenido en estos días que dedicar su columna semanal de los domingos al retorno del programa *Gran Hermano*, quiere decir que la política del diario no la impone él, sino la actual conducción, que está dirigida a captar el favor del público masivo. Y, de algún modo, alguna cantidad de gente se identifica con esa línea, pero no creo que sea el lector clásico de *La Nación*. Fíjese que la política es atacar sistemáticamente a las películas argentinas, algunas de las cuales son excelentes, porque las van a ver 500 espectadores. Rainer Werner Fassbinder no estrenó la mitad de sus obras en Alemania, era un fenómeno de festivales y de cines de arte. Lo que han producido quienes conducen el diario –Héctor D'Amico, Ana María D'Onofrio– son imitaciones de las revistas *Perfil* o de *Gente*. Que es el lugar de donde han sido traídos. Y Pablo Sirven, iniciado en Editorial Atlántida, desplazó de la conducción de Espectáculos a Hugo Caligaris con el objetivo de liquidar todo espacio que ahora está destinado a lo que sabemos. Por otra parte, *La Nación* es el medio que echó a Tomas Eloy Martínez y Ernesto Schoo, un diario que nunca creó opinión. Jorge Cruz, que fue académico no sé de donde, y era un tipo agradable, no existía en su movida periodística como crítico. Era más importante Potenze en *La Prensa*, aunque más no fuera por lo arbitrario, que Jorge Cruz y el Gordo Mitre, quien murió en los años sesenta, en su diario. Nunca estuvieron cerca de lo que pasaba, con una opinión como la que podían ejercer de repente en el orden político o económico. Pero tampoco hay que echarle toda la culpa a *La Nación*, sino a toda una generación.

–¿Usted diría que existe una crisis cultural en la sociedad?

–No tengo respuesta para eso, pero en todo caso es una incógnita. No es que haya una crisis generalizada de comentaristas, sí la hay entre los que escriben críticas sobre teatro, esa es la realidad. La disciplina más creativa que tenemos, que es el teatro, sin duda lo mejor que se hace en la Argentina, tiene el peor nivel de registro periodístico. Cuando haya que escribir una historia de estos tiempos e ir a buscar a los diarios, lo que se encuentre será muy pobre o no va a existir. Y hace mucho que es así. Ahora está esto de lo que hablamos. Alberto Félix Alberto hizo algunos espectáculos estupendos, *Tango varsoviano* y *En los zaguanes ángeles muertos*. Y si usted busca no encontrará el superlativo, esto se ha perdido, jugarse y decir "esto es excelente." Se trata de cuidarse las espaldas por temor a si se dice algo y después no es bueno. Hay un hecho indiscutible: algunas de

las últimas actuaciones de Alfredo Alcón no convencen y su trabajo en *Ricardo III* fue horrible. Pero si alguien decidiera escribirlo, aun sin ser irrespetuoso o hiriente, nadie se lo publicaría. En la obra de Shakespeare me acuerdo que lo único bueno, rescatable, fue una aparición de Lydia Lamaison, que se caminaba todo el escenario, le gritaba algo y se iba. Y de ese modo se robaba la obra y se la llevaba. Al San Martín no voy, es todo muy aburrido lo que se ve. Uno distribuye el tiempo y prefiero ver otras cosas. Además, la duración del espectáculo es para mí condicionante, no me pueden robar dos horas y media para ir a ver un clásico en el San Martín u obras como *En casa en Kabul*.

–¿Por qué se cerró *Teatro XX*?

–La experiencia de cierre de esa revista fue muy desagradable porque terminamos muy peleados. Había un crítico, Pedro Espinosa, con el que no me llevaba bien, por razones de índole estéticas. Y con Mondy Eichelbaum, una vez casi nos agarramos a trompadas. Era el eterno adolescente cargado de papeles, que llenaba el mundo de irresponsabilidad, de infelicidad. Caprichoso, además. Lo había conocido en un club. Había que estar persiguiéndolo a ver cuando llegaba la nota. Y el cierre fue un proceso largo. El pompón se lo puso Kive cuando nos enteramos que había dejado a su mujer y no se sabía dónde estaba. Y la revista no salió más, por desaparición física de su director. Ni siquiera nos preguntó si queríamos seguir.

–¿Por qué se dedicó a escribir sobre teatro?

–Primero por amistad, el director de la revista *Leoplán* era amigo mío. Lo que más me gustaba era escribir sobre cine, pero esa revista tenía por ese entonces un crítico, un hombre que acaba de morir, muy olvidado, Leo Sala. Era el único al que la revista le dedicaba una tapa para sus notas cuando se estrenaba una película de Federico Fellini o Ingmar Bergman. Y en esa tapa se decía que había una crítica de Leo Sala sobre el film y la publicación aumentaba un 15 por ciento en la venta. Hacía unas interpretaciones locas, además escribía a lo largo de tres números, pero a la gente le gustaba. Mi amigo me dijo: "Tenés que escribir en una sección que no esté cubierta." Y entonces hice teatro. Antes no había hecho periodismo. Nunca viví de esa profesión. Siempre tuve otras actividades. Trabajé mucho por los años setenta, porque estaba *La Opinión*, pero teníamos un programa de radio con Kive que se llamaba *La ronda*, con Ray Millares. Duró seis o siete años. En *La Opinión* hacía música y a veces cine, cuando no había más remedio, y espectáculos de café-concert. Me fui en 1975

y hasta ahora no hice nada, salvo un año y medio en *El correo de la semana,* que sacaba Manrique, que era semanal. Y en *La Nación* retomé en el 2001 para escribir una columna semanal sobre música. Lo que pasó en este diario fue medio absurdo, un capricho. Un día me llamó Caligaris para ofrecerme esa columna. "No", le dije. "Pero, al menos, encontrémonos a tomar un café", me respondió. Hablamos y le dije que lo iba a pensar. No tenía realmente interés en vincularme con el medio, pero me contestó que podía escribir sobre lo que quisiera y que no deseaban que fuera sobre la actualidad. Y le dije que no. Y me llamó José Claudio Escribano, que no es un individuo al que yo respete mucho, pero me llamó y me pidió que escribiera. La idea se le había ocurrido a Hugo Beccacece, que les dijo que yo era el único que podía escribir sobre el tema. ¿Vio cuando se crea una necesidad exagerada? Y pasaron cinco años. Han sido columnas que no tienen ninguna cabida y ningún interés en ese medio, tal como está ahora. A veces, estimulado, escribí sobre ciertos temas y cosas a ver si decían algo, pero no. Nada. Tal es así que renuncié con un mes de anticipación a finales de 2006. Mandé la renuncia y a los cinco minutos estaba una hipócrita contestación de Pablo Sirvén: "¡Ay, Jorge!, no sabés cuánto lo lamento, vamos a discontinuar la columna." Ya estaba todo preparado. El domingo pasado me llamó la editora y me dijo: "No encuentro tu columna, no la mandaste." "Renuncié hace un mes", le contesté. Nadie le había dicho nada. Era Dolores Graña. No era prioritario. De un diario que se jacta de tener a Rolando Hanglin, a Mex Urtizberea y a Enrique Pinti como columnistas no hay mucho que decir. Hanglin lo reemplaza a Manuel Vicent. ¿Qué tal? Y el columnista estrella es Mex Urtizberea. A partir de allí, cualquier cosa. Rolando Hanglin es un grandulón ridículo al que no se lo puede ni leer. En ese diario cada cambio que se hace es para peor. Fíjese *Clarín* con los medios gráficos que tiene, saca *Ñ*. ¿Se puede pedir algo peor que eso? Creo que si salen a la calle y hacen un concurso en cualquier escuela de periodismo les sale mejor. *Ñ* ha querido pisotear el territorio de *Página 12*, de *Radar*, pero lo ha hecho muy mal. Alguna vez sale alguna buena nota, pero el hecho demuestra que constituye una casualidad, porque luego no repiten ese acierto. Y después todos tienen esas colecciones de libros, de textos paralelos que sacan tanto *Clarín* como *La Nación* que son carísimos. *La Nación* sacó una colección sobre Piazzolla. En ciertas especialidades nadie sabe nada. Adriana Franco me mandó un correo pidiéndome opinión. Y le dije: "es un papelón porque la mitad de esos discos que ustedes venden a quince pesos, se compra en la calle Corrientes a ocho." Además, no se llamaba 'Octeto de Buenos Aires' sino 'Octeto Buenos Aires',

pero ¿cuál es la razón de sacar esos productos que al mes están en las mesas de viejos por la mitad? No me lo explico. Si usted me dijera vendemos una novela a la tercera parte de lo que cuesta un libro. Todo es así. *Clarín* pagó una fortuna por los derechos de publicación de cuatro adelantos del libro de Bioy Casares: 40 000 dólares. La nota que escribió Edgardo Cosarinsky en *La Nación* sobre el libro, al que leyó completo, fue mejor que la selección de fragmentos publicados por *Clarín*. Pagaron una fortuna y seleccionaron lo menos interesante, ni llamaron a un especialista. La culpa de esto la tiene la falta de interés de esta generación de comentaristas.

–Y los medios, sus dueños también.

–Es que estos medios no necesitan a los periodistas formados y cuando los necesitan no quieren pagarles, no quieren gastar en eso. Uno está irremediablemente viejo y no se adapta a esta situación. Hace unos meses me llamó una persona de la redacción porque en la parte de cultura iban a hacer una nota sobre los sesenta. Y me dijo para justificar la entrevista: "Porque viste que está de vuelta la década del sesenta, hay obras nuevas de Marta Minujín y una exposición de Dalila Puzzovio y Charlie Squirru." Le contesté: "Mirá, la década del sesenta fue una cosa muy distinta, el Di Tella no fue solo el *pop art*, en el Di Tella había de todo. Y allí nació Griselda Gambaro, que no tenía nada que ver con eso." "Sí, sí, fantástico. Entonces, ¿te parece si voy con el grabador y charlamos?", cerró rápido como propuesta para que no se le escapara la liebre. Y al otro día vino, conversamos y me dijo: "Vos el otro día me dijiste, que los sesenta no era solo el *pop art*. ¿Cómo era?" "Es que no era solo el Di Tella, era Buenos Aires así: el bar Moderno, era una cosa, y el Barbaro, era otra. Además, la plástica no se terminaba solo en lo que opinaba Romero Brest sobre ella", le comenté. Y se me ocurrió agregar: "Tenías el Grupo Nueva Figuración, que había sido elogiado por *Sur*." "Ah, ¿Victoria Ocampo también?", me preguntó para demostrar que estaba en el ajo. Y ahí me di cuenta, que era mejor callarse la boca. Pero igual agregué: "No, era un grupo formado por los pintores Rómulo Macció, Jorge de la Vega, Ernesto Deira y Felipe Noé." "Ah no, yo pensé que…". Y enseguida: "Ese momento no se volvió a repetir, ¿no?", me preguntó después. Y yo le contesté: "Mirá, este momento, es mejor que aquel. En ese entonces se copiaron algunas cosas de afuera, en la actualidad no se copia nada. En teatro se había copiado al Living Theatre, más tarde a Jerzy Grotowski." Y así terminó la charla. Es que, en *La Nación*, el ajuste viene desde hace tiempo. Prescindieron de Claudio España, que no es una persona fácil,

pero es un tipo muy sólido, es graduado en Letras y tiene diecisiete volúmenes de cine. *Clarín*, en alguna época lo tenía a Jorge Miguel Couselo. Y hoy estamos sintiendo nostalgia por Morelli y Berruti –se ríe–.

Pedro Espinosa, un periodista cultural antes que crítico

Habíamos sido vecinos del mismo barrio de Urquiza sin que ninguno de los dos lo supiéramos, allá por finales de los cincuenta. Recién me enteré cuando le hice la entrevista hará unos quince años. Pero a Pedro Espinosa, cuando nos juntamos a dialogar sobre crítica teatral para este libro, lo conocía ya de mucho antes, de los años ochenta. Había sido profesor mío de Historia del Teatro en la escuela de actuación de Raúl Serrano cuando estaba en la casa de la calle Maza, del barrio de Almagro. Lo recordaba como un buen docente –también había enseñado en el IUNA, antes de convertirse en la Universidad de Arte, UNA–, que, además de enseñar bien, venía precedido de una larga trayectoria en la crítica teatral y todavía despuntaba el vicio en algunas publicaciones. "Empecé en el teatro como actor en un grupo de barrio en 1953 –comenzó a contarme partiendo de sus antecedentes en el medio–. Con ese conjunto, al año siguiente, representamos *En familia*, la obra de Florencio Sánchez, en una puesta rigurosa, con trajes de época y telones, que se mostró en El Pequeño Teatro de Villa Urquiza. Yo hacía de Tomasito porque era el más niño. Después realizamos algunas giras por distintos barrios. Y llegamos a actuar en el Teatro 25 de Mayo. También dábamos conferencias en la biblioteca Domingo Faustino Sarmiento de la calle Bucarelli 2583 y organizamos un desfile de teatros independientes en 1956, que fue lo más importante que hicimos. En la Universidad Popular, en la calle Monroe, estuvimos cinco sábados en marzo de 1956. Ahí estuvo también un grupo medio anarquista, el Teatro Escuela Cartel, dirigido por Julián Rey, un hombre que estaba casado con la hija del dramaturgo y periodista Rodolfo González Pacheco. Después actuó también en el Teatro de Bolsillo, que dirigía Juan José Bertonasco. Ese elenco hizo *La dama de loción Larkspur*, obra en un acto de Tennessee Williams; enseguida el elenco juvenil del IFT hizo *Una gota en el mar*, de Osvaldo Dragún, con dirección de Manuel Iedvabni y la actuación, en uno de los papeles, del futuro director Jaime Kogan. El Fray Mocho fue con *Los disfrazados*, de José González Castillo; y el Teatro Evaristo Carriego, que dirigía Rafael Filippelli, con *El Zoo de cristal*, obra que era uno de los puntales del teatro independiente. Abrió el ciclo Oscar

Ferrigno con una charlita, así que fue un éxito. Después de ese éxito, el grupo se disolvió. No me acuerdo por qué. Sé que un muchacho y yo nos casábamos y ese puede haber sido uno de los elementos que contribuyó a debilitar el grupo. Pero no sé qué otras cosas pasaron."

Tal vez, como explican los psicólogos, se trató de un caso más de ese cuadro que sufren algunas personas que se sienten fracasados al triunfar. Un síntoma que experimentan algunos personajes al llegar al poder, como Macbeth, le comentamos a Pedro en tono de broma. Se rio y contestó: "Era un éxito demasiado pequeño para que nos angustiáramos tanto y disolviéramos el grupo." Y continuó con su relato: "El siguiente fue un paso muy fugaz por el Nuevo Teatro. Estaban por hacer *Heredarás el viento* y organizaron una convocatoria a actores y me presenté. Ahí estuve haciendo de masa en esa obra. Pero permanecí poco tiempo debido a que las normas del Nuevo Teatro eran rigurosas: había que ir todos los días desde de las cinco de la tarde (17 horas) y los sábados y domingos desde las 14 horas. Postergué un tiempo la separación, porque obviamente me separé, y dejé Nuevo Teatro. Y entré a colaborar en la Federación Argentina de Teatros Independientes, ad honorem como se hacía en ese entonces. Lo fui a ver a José Marial y empecé a colaborar con el área del Interior. Había hecho algunos viajes a las provincias y estaba conectado con alguna gente. Entonces me puse a colaborar allí. Y en ese momento aparece un diario nuevo que se llamaba *El Nacional*, que salió en 1958 para apoyar la candidatura de Arturo Frondizi. Y duró dos años, casi lo mismo que el ex presidente. Se cerró un poco antes de la caída de ese mandatario, creo. Tenía su redacción en la calle Córdoba en un edificio viejo que todavía existe y creo se ha transformado en una clínica. Y me ofrecí allí para hacer una columna de teatro de las provincias. Aceptaron y empecé. Me escribía con gente del interior y recababa información. Esa fue mi primera tarea de tipo rentada como periodista. Antes había escrito en revistas de barrio y también hice una sección sobre teatro del interior en la revista de la FATI, que se llamaba *Teatro Popular* y que dirigía Andrés Lizarraga. Y en el diario un día me preguntaron si quería cubrir un espectáculo que se hacía en Munro. Acepté y así fueron apareciendo luego otras tareas de esa naturaleza que me fueron dando y yo haciendo. De esa manera comencé a escribir mis primeras críticas teatrales. Y en 1959, Emilio Stevánovich, quien estaba como secretario del Interior en la FATI, consiguió un espacio en radio Municipal y me invitó a trabajar con él allí. Y eso fue *El Semanario Teatral del Aire*, una audición muy importante y que tuvo eco en esa época."

–¿Cuál era tu formación al empezar a hacer crítica?

–¿Cuál era mi formación? Era autodidacta, venía de hacer teatro, pero tampoco tenía una trayectoria. Había leído una *Historia del Teatro Universal* de Silvio D'Amico que, por entonces, 1958, había sido publicada en Buenos Aires. Me la compré, eran cuatro tomos y los leí. Me la vendió Héctor Carrió, un actor negro que se suicidó poniendo la cabeza debajo de la rueda de un camión por el setenta y pico. Tenía afición por la escritura desde chico, eso de escribir poemitas, y me gustaba leer mucho. Todo eso, junto con la actividad en el teatro, me llevó a decidirme por la crítica, sin ninguna formación. Entré a tener una formación más sistemática entre 1963 y 1973 cuando cursé la carrera de Filosofía en Filosofía y Letras y no la terminé. Estuve diez años dando vueltas por ahí, agarré un período interesante al principio y terminé desalentándome con los despelotes de 1973 en adelante. Y, en 1973, precisamente, empecé a trabajar en el nuevo diario *El Mundo*, que pertenecía al ERP. Primero fue una confluencia de varios sectores de izquierda y después quedó solo el ERP. Me quedé hasta el final haciendo crítica de teatro y algo de cine. En cine los que escribían más seguido eran David Kohon y el Negro Sammaritano. Al final escribías lo que querías y nadie te controlaba, era un desbole. Además, un diario que ya no leía nadie, salvo la SIDE. De mañana, mi trabajo era en Tribunales, en la Cámara Nacional Electoral. Luego de salir, a la tarde, iba al diario. No tenía tiempo de ir a la facultad. Pero en la década en que cursé materias logré una suerte de estudio sistemático. Tuve profesores muy buenos. En Historia de la Filosofía Antigua, Conrado Eggers Land, un profesor maravilloso, me hizo entender el teatro griego como no lo había logrado hacer ningún libro de historia en la materia. Y en Filosofía Moderna tuve otro profesor, Andrés Mercado Vera, muy importante. Recién, cuando ya tenía varios años de trabajo de crítico, comencé a redondear algún tipo de formación más sistemática. Nunca me consideré un crítico, porque no me gustaban los que se consideraban críticos.

–¿Qué no te gustaba: los críticos, su trabajo o la combinación de ambas cosas?

–La combinación. Era por mi experiencia previa. Venía de la práctica teatral, del teatro, además, del movimiento independiente. Y lo que hacía era una especie de periodismo de opinión. Eso sí me podría considerar: un periodista. Pero, en lo que tenía que ver con el teatro, sin ninguna pretensión de imparcialidad. En todo caso, buscaba la imparcialidad dentro de la parcialidad, porque estaba ubicado dentro del teatro independiente. Este teatro, sobre

todo en esa época, era enemigo del teatro comercial y del teatro oficial. Y me había colocado del lado del teatro independiente. Mi posición era esa. Y Emilio Stevánovich censuraba esa postura, por ahí tratando de llevarme más hacia el medio, pero mi posición a favor del teatro independiente estaba tomada. Él, en cambio, hacía crítica de todos los espectáculos, aunque siempre respetó mucho al teatro independiente. Su visión era la de un hombre culto, pero ideológicamente no comprometida con el teatro independiente. Por esa razón, y ante obras que procedían del teatro oficial, el Teatro San Martín (que comenzó a funcionar de forma regular en 1965) y el Teatro Nacional Cervantes, o las compañías extranjeras, se le caía la baba. Y, de alguna manera, tenía justificación, porque eran expresiones de alto nivel y de mucho valor, pero mi actitud era más una actitud militante con el teatro independiente. Esta es una elaboración que he hecho ahora y considero que era un periodista de opinión en el campo del teatro. La denominación de crítico teatral siempre me resultó chocante. Estaba muy junto con la gente de teatro y siempre he tenido amigos allí, de modo que no me gustaba presentarse ante ellos como el que sabe.

–Los considerabas campos muy separados.

–Te cuento una anécdota. Me contaba hace un tiempo un alumno de dirección en la carrera del IUNA, que había tenido una discusión con su profesora de semiótica porque le dijo, sabiendo que ya tenía cierta experiencia en la dirección teatral, lo siguiente: "Ustedes los artistas sienten, nosotros pensamos." Y la afirmación lo disgustó. Bueno, todavía se sigue diciendo eso. En aquella época, cuando no existía todavía el alud de académicos en teatro que existe hoy, era aún mucho más acentuado. Este es un fenómeno muy interesante para analizar. La aparición de la carrera de Artes del Espectáculo ha creado muchos académicos, universitarios licenciados en el campo del teatro, muchos tienen vinculación con la escena, pero eso no existía hace cuarenta años. Había tres o cuatro personas que además ni siquiera figuraban, sobre todo algunas cuantas mujeres, de bastante prestigio, que escribían inclusive en la revista que publicaba el Instituto del Teatro en los años sesenta, que eran profesoras universitarias y escribían sobre la literatura dramática. E investigaban y escribían sobre Juan Moreira o sobre ciertos autores. Pero eran marginales a la producción de teatro. La aparición del estudio académico de la producción teatral es bastante nueva. En mi época, a los periodistas, a los críticos de los diarios se los consideraba importantes, tenían sitiales y la gente los reverenciaba, les tenían miedo, montones de cosas de esa naturaleza. Y yo sentía por ese trato reverencial un

rechazo que me impedía asumir un lugar así. No era un problema generacional, aunque yo era más joven sin duda, sino un problema ideológico.

–¿Esos críticos ejercían en realidad la crítica o eran también periodistas con opinión que se disfrazaban de críticos?

–Es una pregunta muy interesante porque me da lugar para que desgrane así, en borrador, una especie de hipótesis. La crítica, la aptitud crítica, forma parte de toda actividad, es una función de cualquier quehacer. Para hacer una mesa, un carpintero trabaja, hace y ejerce una crítica sobre lo que está haciendo. ¿Por qué? Porque analiza, evalúa y valora. No hay actividad que se pueda hacer sin criticar, se podría hacer, pero el que la hace es un bobo, es un mono con navaja. Habría diferentes niveles de la crítica, pero la crítica es una función del hacer, no se puede hacer sin analizar, sin evaluar, sin preguntarse: ¿qué hago?, ¿qué voy a hacer? ¿Y cómo lo estoy haciendo? ¿Para qué lo hago? ¿Funciona para lo que quiero? ¿Esto va? Eso es una crítica, en sentido general. Entonces digo, la crítica del teatro es una función del propio teatro. Nuestro teatro, el de los primeros tiempos, dejemos de lado lo colonial, pasemos al teatro post Podestá, era objeto de críticas en los diarios, aunque habría que revisarlo mejor. Es todavía una hipótesis. En ese tiempo, los que hacían crítica eran también asesores literarios. Así los llamaban en aquella época los grupos de teatro. Está el famoso caso de Joaquín de Vedia, que fue un crítico de Florencio Sánchez, pero a la vez un impulsor. O sea que, en aquel momento, donde el teatro exhibía una cierta homogeneidad ligada al contexto histórico, los críticos estaban también muy vinculados a la actividad teatral. Y por lo común eran escritores o profesores de literatura interesados en el teatro, que daban su opinión y escribían. Y a principios de los años treinta, frente a un fuerte despliegue del teatro comercial, que ya había comenzado en los años veinte, nace el teatro independiente, en una reacción contra él. En ese teatro comercial, con el género chico como catedral de la escena nacional, aparecen una cantidad de empresarios, entre los cuales están Pascual Carcavallo y otros. Antes, en los primeros tiempos, los teatros estaban organizados por las cabezas de compañías. Los primeros actores eran los dueños de ellas y ejercían una tarea de tipo empresarial y explotadora, pero no dejaban de ser ellos actores y autores.

–¿Y en los treinta qué pasa?

–Me parece que allí se perfila con más claridad el empresario tal como lo conocemos ahora: alguien que tiene muy claro que su objetivo es producir

una mercancía, ¿no? Y ganar dinero. Por otra parte, el teatro independiente levanta la bandera del teatro artístico, del arte generoso, la autogestión, que es muy importante. Y al poco tiempo surge el teatro oficial, porque se crea la Comedia Nacional en 1936 con *Locos de verano* y después en 1941 o 1942 se crea el Teatro Municipal, que funciona donde luego estará el Teatro San Martín. Entonces allí aparecen tres formas de producción diferenciadas. Una es la forma de producción comercial, empresaria, de fabricar una mercancía y el actor como trabajador. No es casual que en 1919 y 1920 se funde la Asociación Argentina de Actores y comiencen las luchas gremiales debido a que se intensifica la explotación de los empresarios sobre el actor. Y es sancionada una ley de protección al creador a raíz de que visita Buenos Aires el francés Georges Clemenceau en, quien, como autor, además de político, protesta por la inexistencia de una legislación protectora de los derechos de esa figura. La otra forma es la oficial, que es la ligada al gobierno, al Estado y a la idea que esos organismos tienen de la cultura y del arte. Y la tercera es la producción autogestionaria.

–¿Y en qué influía eso en la crítica?

–Si la crítica es una función propia del teatro y acá tenemos tres formas diferentes de producir teatro, eso gravita en la forma de hacer crítica. Había una crítica que era parte o una función del teatro comercial, que estaba ideológicamente a su servicio. ¿Se hacía crítica? Sí, pero era una crítica funcional al teatro comercial y oficial. Esto yo lo vi hasta los cincuenta. Los diarios se dividían entre las páginas de teatro (el comercial y oficial) y las páginas de teatro independiente. El teatro independiente no estaba dentro de la página de teatro, estaba aparte. No era teatro, era teatro independiente o vocacional como lo designaban algunos. La división entre teatro profesional y teatro vocacional estuvo hasta principios de los sesenta. A partir de allí aparece un cambio.

–¿Entonces, cada crítico, decís vos, resuelve teniendo en cuenta los factores de producción dentro de los cuales se mueve?

–La crítica oficial se mueve con determinados parámetros, que tienen que ver con la carrera académica, con lo que se tiene que hacer para tener éxito dentro de ella. Desde ahí mira el teatro. El periodista que está en una empresa comercial sabe lo que tiene que hacer para su carrera, que está vinculada a los avisos que se ponen en los diarios. Desde ahí mira el teatro. Entonces, esas personas hacen crítica porque evalúan, valoran y analizan, desde su lugar

en la producción teatral. Por supuesto, cuando empecé a hacer crítica no lo podía formular como lo hago ahora, pero podía percibirlo. Los críticos tenían adoración, por ejemplo, por la actriz Lola Membrives. Pero las dos formas que hegemonizaban la producción teatral eran la comercial y la oficial. La producción autogestionaria estaba subordinada a la hegemonía de las otras dos. No solo por la importancia que tienen sino por el relieve que se les da. Y por la ideología que irradian sobre el medio, sobre los actores y artistas, incluso del medio independiente. Los que suelen marcar el paso, el rumbo son el teatro comercial y el oficial, porque son las que ofrecen fuentes de ingresos más abundantes, prestigio y montones de otras cosas. A fines de los cincuenta o principios de los sesenta, se publicaban revistas que podían reflejar la posición de los teatros independientes. *Hoy en la Cultura*, del Partido Comunista (ahí había comentarios sobre teatro); la *Gaceta Literaria*; *Plática*, de la Editorial Granica, que expresaban en las críticas una mirada afín a la mirada del teatro independiente. Y se encontraban diarios que incluían a colaboradores que pertenecían al teatro independiente. José Marial creo que dejó de trabajar orgánicamente en los sesenta. Pablo Palant en los cincuenta escribía en *Democracia* y Luis Ordaz también en algún otro diario. Es decir, había críticos que intentaban alejarse de los modelos dominantes.

–¿Qué hiciste luego de que se cerrara *Teatro XX*?

–Después de *Teatro XX,* cuando tenía algún blanco iba a la facultad, pero en los días posteriores al cierre de esa revista mi actividad teatral era la de concurrir al famoso Bar Ramos, con Tito Cossa, Germán Rozenmacher y Federico Luppi, que todavía no era muy conocido. Luego estuve en un proyecto con Héctor Aure, quien había alquilado el Teatro Lasalle con Leandro Ragucci, Zulema Goldenberg y Ariel Goldenberg. Fue una cooperativa de la que formé parte. Estuve también entre 1972 y 1973 con Hugo Midón haciendo teatro para chicos. Ese último año entré en *El Mundo* y en 1974 como redactor fijo de Espectáculos en *La Calle* junto al Negro Sammaritano y a Carlitos Agosti. Al cerrar *La Calle* fui en 1975 al *Cronista Comercial* donde estaba Tito Cossa como secretario de redacción y hacía notas en el Suplemento Cultural, que dirigía Carlos Somigliana. En 1975, siendo Víctor Bruno secretario general de la Asociación Argentina de Actores, él me ofreció hacer la prensa de la entidad, además de trabajar en la revista del gremio. Y empecé a trabajar en abril 1976, un poco después del golpe de Estado. De 1980 a 1985 hice notas y críticas en el quincenario *Acción.* Tuve propuestas, no en Espectáculos, pero

sí en otras secciones de *Clarín*, pero tendría que haber dejado mi trabajo en el poder judicial y nunca quise hacerlo. Aspiraba a tener un laburo neutro y de ese modo dedicarme al periodismo teatral con libertad. Esa era más o menos mi expectativa. Así es como voy a trabajar a distintos lugares. Después sale *Página 12* y al principio estuve allí con Homero Alsina Thevenet, pero luego me hinché las pelotas porque no te admitían más de 19 colaboraciones, porque si no te acercabas a la cantidad suficiente que fijaba el Estatuto del Periodista para constituirte en periodista en relación de dependencia, que eran un poco más de 20. Me rayé y me fui. Después entré en el diario *Sur* y seguía en la Asociación de Actores. Había colaborado en la revista *Crisis* de Zito Lema y en *Fin de Siglo*, de la misma editorial. Cerró *Sur* y cambió la dirección de la Asociación de Actores y poco antes me habían echado del Poder Judicial, donde me aplicaron la ley de prescindibilidad debido a que tenía una pequeña actividad gremial. Después fui a trabajar al Conservatorio en docencia, labor que había empezado con Raúl Serrano. Al principio fue una cooperativa y después se disolvió. En 1994 inicié trámites para jubilarme y en 1997 lo hice. Como jubilado pude seguir trabajando en la docencia y me designaron. Dictaba Teoría e Historia de Teatro en las carreras de Dirección, Dramaturgia y Pedagogía. Después, al crearse el IUNA, me reubicaron en una materia que se llama Historia de la Dirección Teatral, en la licenciatura en la Dirección Escénica.

** Pedro Espinosa falleció a principios de febrero de 2022, mientras este libro estaba en lista de espera para ser publicado.*

Gedalio Tarasow, un maestro que tenía su cable a tierra

Cuando lo entrevisté en 2007, en la confitería-pizzería ubicada en la esquina de Scalabrini Ortiz y Santa Fe, a pocas cuadras de Plaza Italia, Gedalio ya tenía 79 años, pero conservaba una memoria intacta de los hechos de su carrera, sin ninguna de esas pequeñas sombras que a veces impiden la precisión. Solíamos vernos en muchos estrenos, a los que siempre llegaba acompañado por Lucía, su mujer, y te saludaba cariñosamente y atento a cualquier comentario que le quisieras hacer. Gedalio Tarasow (1928-2010) había cumplido ya por 2007 un largo y destacado trayecto en el periodismo de Buenos Aires y tenía conciencia de su saber, pero no se ufanaba de eso, de todo lo que había aprendido en la larga experiencia acumulada en tantas décadas de trabajo. Tuvimos una charla

amena donde lo primero que hizo a pedido mío fue la enumeración de los distintos medios donde trabajó, reproducido en páginas anteriores. Le comenté, al decirme que había sido el primer director de *TV Guía*, que creía que esa revista la había editado por primera vez la editorial Abril. "No –aclaró muy seguro–. Esa editorial no tenía nada que ver. Y hasta antes de fusionarse con Korn y cambiar de nombre, nunca había querido publicar revistas de espectáculo. Con anterioridad a *TV Guía* había salido al mercado otra revista de parecidas características: *Canal Tevé*, que publicaba Dante de Palos. Cuando Korn se vio obligado a venderle *TV Guía* a *Canal Tevé* para pagar las deudas que tenía con Atlántida, que la imprimía, un grupo de periodistas de *TV Guía* pasamos a la revista que la adquiría y allí comencé también a dirigirla." Después estuvo, también cumpliendo funciones periodísticas, en publicaciones como *El Mundo*, *El Heraldo de Cine*, *Revista 10*, *Tele Clic*, *TV Semanal*, *TV Todo*, fue productor de dos programas televisivos (*Nuevediario Revista* y *Almorzando con Nélida Lobato*) y realizó durante más de treinta años un programa radial *Jazz negro en los años 20*, en Radio Urquiza y la Radio de las Madres, al que calificó como su "cable a tierra."

–¿Y en dónde empezaste a hacer crítica teatral?

–Al ingresar a la editorial Perfil. Allí me tocó hacer crítica teatral durante las temporadas marplatenses y lo que escribía era bastante extenso, en la contratapa de la revista *Tal Cual*, que era una publicación del tipo de *Semanario*. A veces esa página se la dedicaba a una sola obra. Y al irme de Perfil seguí haciendo críticas de teatro en *Tiempos del Mundo*, un semanario de la secta Moon. En ese lugar hice de todo. Estaba en Espectáculos y tenía que escribir críticas de teatro, cine y otras cosas. En algunas épocas había mucho espacio y en otras te daban menos. Y en una etapa, anterior a la de *Tiempo del Mundo*, estuve en el *Cronista Comercial*. Entré para hacer el suplemento de videos, pero la gente de Espectáculos me pedía que colaborara con ellos y que hiciera críticas de cine y teatro. Por esos años fui también uno de los socios fundadores de la Asociación de Cronistas del Espectáculo (ACE), que otorgaba premios al teatro. También, como dije, escribí sobre cine en distintas publicaciones y sobre música, aunque la obligación que me impone estar en la dirección de ACE me lleva a ver casi todo en teatro, estar actualizado al máximo.

–Y en la actualidad, ¿qué hacés?

–Estoy jubilado. Pero, de vez en cuanto escribo colaboraciones. Soy miembro además de ACE, vicepresidente de Asociación de Periodista de la Televisión y

Radiofonía Argentina (APTRA) que da premios a las obras televisivas, y estoy en el Consejo Directivo de la Asociación de Cronistas Cinematográficos. Es más: este próximo festival de Mar del Plata en marzo voy como jurado. O sea, circulo por las tres disciplinas.

–Y vos, que has sido testigo de la evolución del teatro en los últimos sesenta años, ¿cómo ves el trabajo en escena en la actualidad?
–Bueno, hay muchos que dividen el teatro en comercial y no comercial. Yo lo divido entre el teatro off y el teatro profesional. Lo comercial es otra cosa: es aquello que apunta directamente a la taquilla, que tampoco hay tanto. En general, lo que llamo teatro profesional es el del circuito de la calle Corrientes. Lo que he visto, por ejemplo, cuando era más joven, es que los teatros tenían salas que ahora no existen. En la actualidad, se llega a ver una obra y no se escucha lo que dicen los actores o se hace en un pasillo o un galpón donde la acústica no existe. Y, además, cómo podría decirlo, está el síndrome televisivo, que es hablar en susurros porque tienen el micrófono a diez centímetros y en el teatro eso no sucede. Entonces, no entiendo como algunos directores que no son jóvenes, son veteranos, no se dan cuenta que en la cuarta fila para atrás no se escucha lo que se dice en el escenario, cuando antes se hacía una prueba con sala llena y tenía que escucharse hasta la última fila. Actualmente no se hace eso y lo veo como una regresión. Es una falta de respeto al público, porque ir a ver una obra y ver el movimiento de los labios, pero no entender lo que se dice, no es grato.

–En cuanto a la crítica misma, ¿no compartís la opinión de que hubo una época en que lo que se escribía era más filoso, más comprometido?
–Sí, totalmente. Creo que, en la misma medida que el periodismo en general no avanzó, sino que involucionó, ese efecto se dio también con la crítica de las especialidades. Tampoco la crítica cinematográfica es hoy lo que era en los sesenta o setenta, cuyos escritos constituían verdaderos ensayos. Había más espacio, más valoración de la profesión.

–Los diarios es bien claro que hoy otorgan menos espacio al teatro.
–Sí, y no olvidemos de que vos hablás de lo que les interesa a los diarios. Y podría decirse que tal vez a los diarios no les interese el cine, pero como éste sigue siendo un producto publicitario, importante, entonces tiene lugar en sus páginas. A diferencia del cine, el teatro no provee publicidad. ¿Cómo le van a

dar entonces espacio? Con el cine están obligados los diarios porque el negocio publicitario es muy fuerte.

–Vos hablabas hace rato de una involución general del periodismo. ¿Qué ha pasado al respecto?
–Te voy a contar una anécdota. A comienzos de 1963, era miembro del Consejo Directivo de la Asociación de Cronistas Cinematográficos. Era la época en que estaba en *Radiolandia* y todavía no había salido *TV Guía*. ¿A quién teníamos en ese consejo? Críticos como Héctor Grossi, José Dominiani y otros muy reconocidos. Eran críticos de fuste, a los que se leía y se podía estar o no de acuerdo con su punto de vista, pero lo que exponían era impecable. Tenían una buena escritura y mucho conocimiento. Las personas que escribían notas conocían al cine y la famosa cultura humanística de fines del siglo XIX o comienzos del XX. Había que tener formación porque si una película trataba sobre la antigua Roma había que saber si la película la reflejaba con fidelidad o no. No se trataba solo de que la película estuviera bien filmada, sino del trasfondo, de cuál era la historia que se contaba y si lo hacía bien o mal. Había que tener una cultura completa porque si un director filmaba sin tener la menor idea de lo que trataba, en las críticas se lo señalaban.

–La crítica de esa época se caracterizaba por tener exponentes muy cultos, en general.
–Había formación. Con dos mil escuelas de periodismo que hay en todo el país, cómo va a haber formación. Los jóvenes entran a las escuelas de periodismo para poder pasar a la televisión y que lo reconozcan en el barrio. Antes no pasaba eso, antes si uno quería ser periodista la tenía que yugar, formarse.

–Se aprendía mucho en las redacciones.
–Había grandes maestros y se aprendía leyéndolos. Además, en las redacciones se hablaba. Y después de un tiempo de trabajo uno se juntaba en un café o en una cantina y seguía conversando. Los más experimentados les enseñaban a los más novatos. Esto hoy no existe, en primer lugar, porque en aquella época si se entraba en una editorial de primera, no se necesitaba más que una ocupación para vivir. Entonces, quedaba tiempo para reunirse con los colegas o para leer libros. En la actualidad, los periodistas trabajan en tres o cuatro lados y no queda tiempo para nada. Además, no existe la solidaridad que existía antes en las redacciones.

–Se ha perdido el espíritu de cuerpo, las empresas estimulan en encono y las diferencias entre los propios compañeros.

–Había un gremio donde cada periodista buscaba hacer la mejor nota, pero no era enemigo del compañero que estaba sentado frente suyo. Con él te sentabas a tomar un café y después cada uno buscaba la nota por las suyas o siguiendo las indicaciones de alguien que lo orientaba. El gremio ha cambiado para peor. Por otra parte, todos son enemigos de todos. No es que un redactor de *La Nación* tiene malestar con otro par que puede ser un posible competidor en *Clarín*, no, es la hostilidad entre los mismos compañeros de una misma publicación. En todos lados es así y en la televisión más. Se ha perdido el espíritu de cuerpo, como decías vos. Antes ocurría lo contrario: cuando alguien se metía con un colega si se lo podía defender se lo defendía.

–Había otros valores éticos en vigencia.

–Otra anécdota. A mí me llevó a trabajar a *Noticias Gráficas*, mi primer trabajo en periodismo como te conté, Eduardo Baliari, que trabajaba en Deportes, pero era además crítico de artes plásticas y editaba por las suyas una revista sobre esa disciplina, *Caballete*. Con él fui a muchas exposiciones. Resulta que *Clarín*, allá por los años sesenta, trataba de apartar u ocultar lo más posible a los periodistas que eran de izquierda. En ese tiempo, las críticas de arte del diario, por lo menos las de pintura y teatro, las hacía el gran y querido poeta argentino Raúl González Tuñón. Y entonces, un día le dicen que no vaya más al diario, que se quede en su casa, colaborando cada tanto y sin dejar de percibir el sueldo. Y lo convocan a Baliari para que lo reemplace en la crítica de pintura. Y entonces él decide ir a la casa de Tuñón para preguntarle sobre la situación. Y el poeta le dice que agarre el trabajo porque de esa manera tal vez pudiera evitar que quien lo reemplazase fuese mucho peor, alguien que no supiera nada de arte. Esa era la ética. Eso era el comportamiento común. Yo te cuento esa anécdota porque la viví, me la transmitió Baliari de primera mano. Pero gestos de esos había siempre.

–Ahora lo más probable es que se mire para otro lado y se silbe. Conozco a varios que han adoptado una conducta así.

–Esos cambios no los veo provechosos. Veo sí los avances tecnológicos que en muchos aspectos me parecen bien.

–Vos estuviste en Perfil donde ese tipo de conductas de enfrentamiento eran bastante estimuladas.

–Creo que donde primero se ve este asunto es en *Clarín*. Allí empiezan con la costumbre de barrer redacciones completas, porque antes alguien entraba a un diario y era como ingresar a un banco. Era hasta jubilarse. Y *Clarín* comenzó a cambiar esos hábitos. Luego apareció la revista *Gente*, de Editorial Atlántida, con el cambio de redacciones totales cada tres meses. Eso en la época en que empecé no existía. Había que pelearse con la mujer del director del diario para que te echaran. Y Perfil nació imitando a Editorial Atlántida y copió no solo modelos de ese grupo y seguramente de otros, sino también sus metodologías patronales.

–*Clarín* y otros grupos editoriales, como vos señalás, tornaron inestables la profesión.

–Hoy mismo, en diarios como *La Nación* o *La Prensa* todavía hay gente que tiene cincuenta años de trabajo y sigue ahí en la redacción. Y luego con Editorial Perfil vinieron las rotaciones, tipos que entraban en deporte trabajaban un año y lo mandaban a una revista de economía. En Perfil yo sufrí muchas de esas rotaciones. Entré en *Tevé Semanal*, hice *Tevé Todo*, después *Revista Diez*, *Tal Cuál* y anduve un poco de tiempo en *Semanario*, en la época en que se hizo cargo de esa revista Chiche Gelblung.

–¿Qué periodistas de los que escribían teatro te gustaban cuando eras joven?

–Ernesto Schoo, Tomas Eloy Martínez, cuando dirigían la página de Espectáculos de *La Nación*. Tenían una enorme cultura. Hoy en día, en cambio, no veo grandes críticos. Sí, hay algunos jóvenes, aunque ya no son pibes, como Carlos Pacheco, que me parecen piolas. El otro día fui a ver *¿Quién le teme a Virginia Wolf?* y me fijé en un recorte que tengo de la crítica escrita por Ernesto Schoo en *Teatro XX* y estaba tan bien escrita que todavía te asombra. La calidad de la escritura, el enlace, el razonamiento. Hoy no se enseña eso ni hay maestros a los cuales acudir para que te instruyan. Y como tampoco hay exigencias… Si vos escribís mal, ¿quién carajo te viene a decir algo? Por ahí, el jefe de página sabe menos que vos.

–¿Dónde te jubilaste?

–En *El Cronista Comercial*. Ahí comencé a hacer los trámites. Ya tenía aportes de

sobra. Pero he seguido trabajando. Nosotros no nos jubilamos nunca, porque si lo hacés te morís a los seis meses.

** Es verdad, Gedalio trabajó casi hasta pocos días antes de fallecer. Tenía desde hacía dos años un cáncer que le avanzaba y complicaba su salud. Sin embargo, se lo vio cubriendo teatro hasta muy pocos días antes de morir. Fue un periodista de raza, alguien que amaba su profesión. Y que sus compañeros, de varias generaciones, recuerdan con mucho cariño.*

Rómulo Berruti y los años del cenáculo

Hay pronósticos basados sobre la observación de la realidad que difícilmente fallen. Si alguien hubiera preguntado a los amigos del dramaturgo argentino, Alejandro Eugenio Berruti, –varios de los cuales eran críticos teatrales– qué profesión abrazaría unos años después su sobrino Rómulo, es muy posible que no habrían fallado en su vaticinio. Rómulo nació en 1937 y ya desde muy joven su tío acostumbraba a llevarlo al teatro y luego a escuchar los debates que sus pares y amigos mantenían en los cafés donde se juntaban a la salida del teatro para hablar sobre lo que habían visto en el escenario. El purrete miraba y escuchaba todo lo que decían su tío y sus compañeros con la devoción de quien no se quiere perder nada de ese tesoro, que al terminar se perdía en el aire de la noche. Sin duda, esta admiración que sentía por esas figuras y su profesión tuvo mucho que ver con su decisión de dedicarse al periodismo y avanzar sobre un terreno que, es obvio, no le resultaba del todo ajeno, aunque muchas verdades del oficio, como lo relató en la entrevista que le hice unos diez años atrás para este libro, las aprendió en las propias redacciones. Antes de comenzar en *Clarín* en 1964, donde hizo una parte muy importante de su carrera, había cursado estudios en la Escuela Superior de Periodismo de la calle Moreno, en la Capital, donde se recibió. Y luego tuvo un paso fugaz por el diario *El Mundo* en 1960 y un poco después en la vieja y ya desgastada *Crítica*, en las que hizo sus primeras armas.

–¿Cómo era la formación en el Grafotécnico?

–La formación allí era buena, sobre todo en las disciplinas humanísticas, pero no se hacía práctica profesional. Los seis meses que estuve en *El Mundo*, junto a Dora Lima, que era la jefa de la página teatral, me hicieron aprender mucho. Ella incluso me llevaba al taller. Todo nació a través de mi tío Alejandro Berruti, que tenía una inserción muy fuerte en el mundo del teatro como autor.

–Después entraste a *El Mundo*, ¿no?

–Tuve la suerte de ingresar al diario más famoso de la historia argentina, un rotativo, como se le decía por entonces, con mitología propia. Ahí comencé a escribir bajo la supervisión de Carlos Faig, que era el jefe de la página de teatro. Necesitaba un ayudante y así me inicié, recorriendo luego todo el espinel. Al principio redacté gacetillas y terminé escribiendo críticas. Estuve un año y luego se cerró. Me incorporé al diario casi sobre su final. Allí se firmaba. Primero firmé con iniciales y más tarde con el nombre completo. Era una época en que el uso de la firma era retaceado, no es como ahora que las empresas, como pagan muy mal, te compensan con la admisión de la firma. Porque esa es la verdad, la firma es también una moneda de cambio. Los diarios más poderosos, más antiguos y con laureles propios, como *La Prensa* y *La Nación*, eran los más mezquinos con la firma. Había gente que ni con iniciales firmaba. Yo hice en *Crítica* comentarios críticos desde el primer momento y luego un día hice algo que a mi jefe le pareció muy bueno y me lo hizo firmar completo. Fue una frustración, porque *Crítica* cayó junto con Arturo Frondizi, el 24 de marzo de 1962. Es que el diario sobrevivía casi exclusivamente con plata oficial y no pude seguir.

–De marzo de 1962, en que cerró *Crítica*, a 1964, en que se produce tu ingreso a *Clarín*, pasaron dos años. ¿Qué hiciste entretanto?

–Estuve haciendo un poco de radio con algunos amigos, en un programa que se llamaba *Siete Días con el Arte*. Lo hice con Andrés Pohorebny. No cobraba, pero me servía para seguir teniendo contactos. Era en Radio del Pueblo, una emisora que no tenía nada que ver con la cultura. Y en abril de 1964, el jefe de teatro de *Clarín*, Raúl Pascuzzi, me llamó para decirme que Roberto Noble quería conocerme. Noble era por entonces como un monarca, algo así como el "Ciudadano Kane" de la película *El ciudadano*. Y nadie subía al tercer piso, donde estaba su oficina, salvo sus más allegados. ¿Qué había pasado? Resulta que mi tío había colaborado como asesor en la redacción de la Ley de Propiedad Intelectual, que Noble presentó en el Congreso de la Nación como diputado. "Usted es sobrino de Alejandro Berruti, ¿verdad? Tengo el mejor concepto de su tío, yo trabajé con él. Espero que usted sea un digno sucesor suyo, es una persona valiosa en todo sentido. Y ojalá lo sea usted." "Ojalá lo sea", le contesté. Bajé de ese tercer piso inaccesible, de ese despacho rodeado de pinturas carísimas –porque Noble era un millonario absoluto, como los de antes–, con ese respaldo. Así empecé en *Clarín* y me fue realmente bien. Estuve allí 25 años seguidos.

–¿Es verdad que Pascuzzi no conocía mucho de teatro?

–Era así, un hombre que no sabía demasiado de teatro. Pertenecía al grupo de amigos de Noble. Y, como ha sucedido siempre en las épocas de las monarquías empresariales, había un grupo de protegidos que estaban cerca de él. Pascuzzi estaba entre ellos, y como le gustaba el teatro fue designado jefe de esa sección. Vino después de Edmundo Guibourg, quien fue el primero en estar al frente del área. Él había estado en *Crítica* y Noble se lo llevó a su diario. Al principio trabajaba mucho, pero con el tiempo y la edad se fue poniendo más perezoso. Raúl González Tuñón, que estaba en la redacción, también hacía alguna vez crítica de teatro. Y luego entró Pascuzzi, que tenía más ganas que formación para dedicarse a la crítica de teatro. A mí me trató muy bien y me hizo crecer adentro del matutino. Otro de los puntales fuertes de la página era José de Thomas, pero se dedicaba más a otros temas. No quería escribir sobre teatro porque le parecía poco ético hacerlo siendo autor. Por esa época había estrenado su obra *El televisor*. Al poco tiempo lo nombraron jefe de la sección Espectáculos, que abarcaba más que el teatro, y eso lo ayudó a que no se ocupara casi de los temas escénicos.

–¿Hasta cuándo estuviste en *Clarín*?

–Hasta 1990, que fue cuando *Clarín* se reestructuró. Al comprar Canal 13, el grupo modificó su esquema empresario y echó a casi todos los jefes. Quedaron, prácticamente, nada más que los jefes de política. Y nos fuimos como quince personas, incluido el secretario general, que era Marcos Cytrynblum, y el prosecretario de redacción, Joaquín Morales Solá. Hubo un clic sin explicaciones de ningún tipo, como suele hacer *Clarín.* Te pagaban la indemnización que correspondía y te decían: "El diario ha decidido prescindir de usted." Además, el suplemento de Espectáculos se arruinó totalmente, transformándose al tiempo en un verdadero boletín de Canal 13. Nosotros, con Carlos Morelli, éramos los jefes del área e hicimos un suplemento extraordinario, que llegó a tener quince páginas y además trabajábamos como locos porque los únicos que titulábamos éramos nosotros dos. No se permitía que los redactores titularan. Además, no quedaba actividad sin cubrir. Fue un gran momento. Por eso, mi paso por *Clarín*, a pesar de esa salida brusca y el corte prematuro de una dedicación al periodismo escrito que era intensa y se debilitó, constituyó una experiencia fundamental en mi profesión.

–¿Cuál creés fue la razón de que prescindieran de ustedes?
–Así como uno se puede cansar de una empresa, puede ocurrir también a la inversa. Pero, en este caso, me parece que hubo un golpe de timón en la concepción de lo que pretendían. Querían hacer otra cosa, distinta a la que venían practicando. Primero, para ser un multimedio en serio, *Clarín* necesitaba comprar un canal y eso significaba un cambio de idea. *Clarín* ya tenía Radio Mitre, pero no es lo mismo. Y después hay una cosa: compraron Canal 13 y Morelli y yo conducíamos con mucho éxito un programa como *Función privada*, que estaba en otro canal. ¿Qué hacían con nosotros? ¿Nos iban a pasar a Canal 13? Era medio desprolijo. Entonces cortaron por lo sano.

–¿Quiénes escribían teatro contigo en *Clarín*?
–Luis Mazas hacía teatro conmigo. Estuvo también una señora que se llamaba Noemí Graphó, que permaneció durante un tiempo. No la he vuelto a ver. Empezó haciendo teatro para niños y después escribía de todo, porque había mucho movimiento en Buenos Aires y se necesitaba gente que me cubriera determinados espectáculos. Se había jubilado Pascuzzi y yo estaba solo. Pascuzzi entró en colisión con los sucesores de Noble, había cometido algunos abusos de autoridad y como ya no lo protegía el patrón le dieron la jubilación. Después entró Luis Mazas, que estaba haciendo libros y como le gustaba el teatro se asentó allí. Néstor Tirri hacía ballet. El tocaba todos los temas culturales, pero no hacía específicamente teatro en *Clarín*. Salvo ocasionalmente, puede ser. Y Ricardo García Olivieri escribía sobre cine, que era su marca.

–¿Qué críticos te gustaban de esa época?
–Me gustaba mucho Jaime Potenze, porque era un tipo muy frontal y además manejaba el humor con sutileza. Sus comentarios eran sibilinos. Y así era el odio que despertaban. A mí siempre me pareció que manejó bien la especialidad de la crítica, que la agarraba por costados interesantes. Dora Lima me gustaba mucho también, era una mujer muy culta, sabía de todo, una gran lectora. En la década del sesenta ella escribía mucho. En la Biblioteca del Congreso está la colección de *El Mundo* y se la puede ver. Murió a los sesenta años. También Kive Staiff era excelente y Mondy Eichelbaum. Kive era uno de los más agudos. Otro buen crítico era Arturo Romay. Escribía en revistas y era, además de conocido y respetado, muy minucioso cuando miraba los espectáculos. Y era un poco loco. Detestaba que se cortaran las obras, incluso aquellas que por su extensión no se podían dar si se respetaba su medida

original. Entonces una vez fue a una función con un texto de la obra en la mano y una linternita para poder iluminarlo. Y cuando aparecía un corte decía en voz alta desde la platea: "Aquí está cortada la obra." A la tercera vez el acomodador se le acercó y le dijo que la gente se quejaba. "Está bien, pero no están viendo la obra tal como está escrita", le contestó.

–Hoy sería un crítico adorado por algunos autores teatrales, al menos los más tradicionales. Un crítico amigo de tu tío era Agustín Remón. ¿Dónde trabajaba?

–Remón había sido crítico de casi todos los diarios de la tarde: *Noticias Gráficas*, *Última hora*, diarios que desaparecieron. Y era bastante conocedor. No escribía muy seguido. Era un vasco muy respetado. Yo veía que se preocupaba de todo, pero no leía sus críticas. Es que era el dueño de la empresa que hacía los recortes y los separaba. En realidad, lo que le interesaba era que no faltara nadie y así evitar que lo pudieran demandar por alguna ausencia.

–¿Y cómo era Carlos Faig?

–Era buen crítico, estudioso, muy conocedor, no era un erudito en nada. Antes había gente erudita en determinadas cosas, teatro italiano, Ibsen, etc. Él no, pero sabía mirar un espectáculo y opinar. Hacía mucho que estaba en *Crítica* y firmaba lo que escribía.

–¿Recordás a raíz de la crítica haber tenido conflictos con el medio artístico?

–Sí, muchos, porque hacía una crítica poco complaciente. Y siempre había gente que me venía a pelear por los comentarios. Pero siempre di la cara. Por esa época andaba mucho por los cafés –cosa que no solían hacer los críticos, que tendían más bien a no mostrarse–, y me mezclaba en los restoranes con los actores. Y si querían discutir conmigo mi crítica de un espectáculo me prestaba, para redondearla si era necesario y decirle: "Mirá, no tuve el espacio suficiente como para decirlo, pero creo esto, esto, y esto." Siempre lo hice. Y, además, era muy amigo de los actores, cosa extraña porque en general los críticos no se hacen amigos de ellos. Fui amigo de Gianni Lunadei, de Ulises Dumont. Los conocí desde el momento en que debutaron. Y jugaban conmigo a las cartas, a pesar de ser crítico. Pero aprendieron a convivir con esa dicotomía, la aceptaron. En la crítica se lastima el amor propio. Al estar en un diario como *Clarín*, con un enorme peso sobre los lectores, comentar que fulano no estaba

bien podía provocar que un millón de personas que habían leído el diario se enteraran de esa opinión. Comprendo desde el punto de vista humano que se enojaran ante una crítica desfavorable, pero es la función del crítico opinar. A la gente más abierta, mis críticas les molestaban, pero sin generar ningún conflicto. A lo sumo te decían que no estaban de acuerdo o que habías tenido una mirada mezquina. Todo es válido y nadie tiene la palabra suprema. Viví muy bien la profesión y además me tuve que adaptar al hecho de que estaba en un diario de circulación masiva. También eso significaba que lo que escribía tuviera que entenderlo todo el mundo, no podía escribir para un cenáculo. En una revista de teatristas o teatreros se puede manejar cierto vocabulario técnico, pero en un diario no, ese lenguaje es poco transferible al público común. El tipo que compró el diario para enterarse del resultado de las carreras y de pronto encuentra una crítica de teatro y por curiosidad la quiere leer, por lo menos, tiene que entenderla. Eso me lo marcó el diario de movida, no se puede hacer una cosa muy técnica y cerrada, porque el lector se queda afuera y un diario no puede permitirse eso.

–Los académicos no lo entienden así.
–Sí, pero es de esa manera, sobre todo si estás en uno de los medios más fuertes. Si estás en un medio un poquito más especializado es otra cosa. No era lo mismo escribir en *Clarín* que en *La Opinión*. En *La Opinión* te podías dar el lujo de escribir algo mucho más elaborado y cualquier lector de *La Opinión* lo entendía, pero por ahí el lector de *Clarín* no, algunos sí y otros no. Nunca me dijeron que hiciera una crítica pedestre ni que utilizara un lenguaje vulgar, pero me recordaban que estaba en un diario masivo.

–Los comentarios sobre libros de Osvaldo Pellettieri en los suplementos literarios de *Clarín*, a veces comenzaban la reseña de un libro hablando del "momento canónico" de una obra o definiéndola como teatro residual, cosa incomprensible para el público general.
–Es posible, pero no era el suplemento de Espectáculos. En una revista de teatro es otra cosa, es una publicación especializada. Ahí hay un código y te entienden. Pero el diario es distinto, si bien no me obligaban tampoco, como dije, a escribir de una manera simplista. Yo me daba muchos lujos al escribir, apelaba a las comparaciones y mencionaba distintos autores, porque también era consciente de que estaba trabajando en una disciplina que requiere cierta especialización. Pero lo que el diario pretendía es que el lenguaje no fuera elíptico y menos

críptico. Después cada uno decía lo que quería. Yo trabajaba mucho las críticas, primero para que fueran lo más analíticas posibles y luego para que tuvieran un buen idioma, riqueza de palabras y hasta fiorituras.

–¿Tenías alguna estructura a partir de la cual partías?
–Trabajaba libremente, no me ataba a ningún preconcepto de estructura. Lo que pasa es que, por una costumbre que imponía el sistema, acataba eso de referirme primero a la obra, luego a la interpretación y finalmente a los elementos visuales y técnicos. Así era la mecánica que se usaba. Pero no necesariamente siempre funcionaba así. Respetaba eso como un esquema de trabajo, pero hubo críticas en que empezaba hablando de la ambientación, porque, de pronto, lo que más golpeaba de un espectáculo, lo más llamativo de él, era eso. Y decía que, dentro de esa ambientación, se veía tal cosa, se desarrollaba tal otra. Invertía el esquema. El manejo en ese aspecto era bastante libre.

–En el tiempo en que ya escribías aparecieron nuevos fenómenos teatrales, estaba el Parakultural y otros grupos, que traían otras estéticas. ¿Eso te llevó a trabajar de una manera menos tradicional, a investigar más?
–Sí, totalmente, porque fueron fenómenos nuevos y no se podía aplicar el mismo criterio de juicio. Lo primero fue el Di Tella. Cuando empecé a trabajar se había producido, en relación a lo que había leído de los críticos de los cincuenta, un cambio. El Di Tella marcó un golpe de timón, porque ofrecía algunas obras que eran distintas. De todos modos, era un fenómeno muy marginal, aunque tenía su público. Después en los ochenta, ya empecé a ver que había un fenómeno de ruptura total, donde los actores no querían someterse a la rutina de estar ellos de un lado y los espectadores del otro. Cuando se tiene que comunicar ese cambio, se hace notorio que la crítica debe ir modificándose, ablandándose, porque se está juzgando una cosa distinta. Y el crítico tiene que decir si acepta o no lo que ve. Al él le puede resultar chocante lo que ve y en ese caso tiene que decir que no coincide con ese producto. Hay que ser honesto. A mí algunos de esos trabajos me gustaron mucho y otros no me gustaron nada. En algunos casos, el Parakultural y el off Corrientes servían para justificar el mal gusto. En otros casos había mucha creatividad. Había que decirlo y luego "bancarse" lo que viniera. En ese sentido la crítica no tiene misterio, hay que ser valiente y honesto en lo que se opina, no dejarse comprar y aguantarse que después de un estreno te protesten por lo que dijiste.

–En otras épocas, las críticas de los diarios tenían en la primera semana cierta influencia en el público, ahora no sé. ¿Qué creés?
–Creo que para el teatro influye bastante la crítica. Mucho más que para el cine, dicho en términos generales. Salvo que sea un material polémico o de alta complejidad dentro de lo que puede ser el cine culto. Ahí sí. En el cine masivo, a la gente no le interesa la crítica, quiere ir a ver figuras. Ahora, en el teatro influye bastante. Lo que no sé es si hay un público que sigue a determinado crítico siempre, lo que él dice o si son más amplios, en el sentido de leer más de una crítica. Eso no lo sé. En mi época sé que había gente que solo me leía a mí. Me lo decían a través de cartas. Me decían que, en general, cuando iban a ver espectáculos coincidían con mi crítica. Otra gente era de pijotear su opinión. Hoy no lo sé bien, pero creo que aún influye.

–¿Qué es lo bueno: que la opinión del crítico tenga suficiente peso como para influenciar al público y llevarlo al teatro o que le dé una información que le permita manejarse con autonomía?
–El espectador debe tener una visión independiente. El crítico puede llegar a ser, si le da el cuero, un formador de opinión, pero siempre dejando abierta la posibilidad de que el espectador vea el espectáculo de una manera distinta. No se puede decir: "si usted va a ver esto es porque no entiende nada." Esas cosas absurdas no se pueden decir. O tampoco: "ese señor nunca debió pisar un escenario, no corresponde." Como especialista se dice lo que responde al parecer personal, después viene la vida.

–Las críticas de otro tiempo eran más tajantes, aunque eso sonara a veces como una expresión de cierta omnipotencia. No se suavizaban las opiniones. Ese rasgo se ha perdido bastante hoy.
–Sí y, por otra parte, la gente es muy libre ahora y tiende a aceptar criterios muy diversos. Se ha perdido cierta consistencia, cierta fuerza en las opiniones. Es un mundo muy cambiante, muy mediático, donde el público se maneja más por lo que ve por televisión que por lo que lee. Antes había esa cosa de que si lo decía fulano era como un faro. Hoy no. Creo igual que para determinados espectáculos la crítica funciona, es un elemento que estimula. Pero, hasta cierto punto, porque también la gente ve lo que tiene ganas de ver o lo que le sugieren.

–Habría que combinar las dos cosas: el hábito de acudir a la opinión del crítico y luego tener una opinión autónoma. Eso sería lo ideal.
–Escribí en una época en que existían críticos con una formación sólida. Y hoy eso casi no se ve. Entendámonos: se puede hacer crítica y tener derecho a expresar el punto de vista personal, pero coincidamos en que a algunos críticos se los rasca y no se les saca nada. Esto es real. El crítico debe tener libertad para expresar lo que piensa, pero debe fundamentarlo. Entonces, me parece que hay mucho macaneo, personas que no están capacitadas. Si se hace una crítica de un espectáculo hay que saber un poco de literatura, tener un poco de conocimiento. A lo mejor a algunos de esos críticos de gran formación les faltaba el golpe de vista necesario para ver teatro. En mi caso tuve suerte de tenerlo, porque mi tío me llevó al teatro desde mis primeros años y me entrenó en esa capacidad. Tenía 10 años y andaba por la calle Corrientes viendo cosas. A veces noto que no todos los colegas saben qué ocurre arriba de un escenario. Son críticos literarios, comentan la obra, pero no se dan cuenta si hay una dirección, si no hay una dirección. Esto es lo más sutil de ver, analizar el texto es solo una crítica literaria. Y esa falla se nota en alguna gente, falta la mirada del descubridor, del que nota el crujido o detecta que algo pasa en el escenario que no va.

–¿Y cómo se llega a tener la capacidad de percibir esos crujidos?
–Y eso es ejercicio y tener la mirada más aguda, que se tiene o no se tiene. Yo tuve suerte no solo de ir mucho al teatro, sino de estar al lado de muchos críticos de esa época. Tenía la suerte de escuchar lo que decían Agustín Remón, Alfredo de la Guardia, Edmundo Guibourg. ¿Sabés lo que significaba salir de un espectáculo e ir a tomar un café o a comer con mi tío y oír lo que decían algunos de esos personajes? Lo que siempre digo: si no salía un crítico de teatro más o menos bueno es porque era un imbécil. Tuve muchas posibilidades que otros no tuvieron, así que estaba obligado a hacer un buen papel. Y esa formación me ayudó a ser muy analítico. Hoy, en algunos casos se nota que hay gente que sabe. Te podrá gustar más o menos cómo escribe, pero se percibe cuando una persona mira bien un espectáculo. Y hay descuido en los medios: *Clarín* la jubiló a Olga Cosentino y la reemplazó por gente que no sabe ni ver un espectáculo. *Clarín* tendría que tener mínimamente un profesional permanente, no digo a Jean Paul Sartre, pero un tipo que sepa mirar un espectáculo.

–¿Escribías las críticas inmediatamente? ¿O esperaban un poco?
–No, las escribía inmediatamente. Lo que significa al día siguiente. El diario pedía eso. Cosa que hoy no ocurre.

–¿Qué ventaja tenía esa prontitud?
–Si alguien es crítico y tiene un cuadro de lo que vio y luego pasan 12 o 24 horas, cuando más fresco tenga esas impresiones al sentarse a la computadora mejor. Porque hay imágenes, ideas que se fijan mientras se ve el espectáculo que después se van perdiendo. Una semana después de ver una obra es difícil acordarse demasiado de lo que se vio y si ese recuerdo perdura no tiene la misma intensidad del que se grabó hace pocas horas. Las horas ayudan a la decantación, a que se te pueda ocurrir algo más, puede ser, pero no pueden ser muchas, porque sino sobreviene el olvido. Por eso creo que vale la inmediatez, porque se tiene muy presente lo que se vio.

–Algunas veces, ¿los críticos no tendrían que ver dos veces un mismo espectáculo?
–Sí, totalmente, pero los medios no lo permiten. No porque lo prohíban, sino porque no pagan ni dan espacio para que eso ocurra. Es que, si vamos a ser rigurosos, debemos aceptar que los espectáculos varían, son distintos en cada función. Eso determina que haya actores que están diferentes de una representación a otra. Teniendo en cuenta que los espectáculos se modifican o cambian su estructura, con el correr del tiempo suele ocurrir que se achanchan porque el director no los ve más. O puede ser que mejoren. Así que sería interesante cumplir esa experiencia, pero es imposible, al menos en los diarios. Si apenas hoy te dan espacio para hacer crítica de teatro. Y si no la hacés es lo mismo, les importa tres pitos. Mirá entonces si vas a pretender hacer otra crítica del mismo espectáculo. Sería un milagro. Eso no era posible ni en los sesenta, cuando ingresé al ambiente periodístico. En *Clarín* lo planteé para algunos espectáculos, no para todos. Sugerí de algunos espectáculos, queeran polémicos, riesgosos o tenían mucha búsqueda y caminaban por la cornisa, que sería bueno concederles una segunda mirada. "No, no, acá no hay espacio para una segunda mirada", me dijeron, "hay muchos espectáculos para comentar."

–¿Creés que la crítica teatral es una actividad que se mantendrá?
–No, estoy convencido de que la crítica teatral es una actividad destinada inexorablemente a desaparecer. No le interesa a nadie. Porque lo que prefieren

los espectáculos es vender, prefieren que les hagas una gran nota, que despierte la expectativa del público, con buenas fotografías, y no una opinión que les hace correr el riesgo de que les saques diez espectadores. Y eso, a la larga, en este mundo hipercomercial que estamos viviendo ahora, hará que la crítica desaparezca. Soy un convencido de que se está viviendo la última etapa.

–En tu largo trayecto, has hecho también crítica en la radio. ¿Qué diferencia existe entre hacer crítica radial y crítica escrita?

–Es totalmente distinto. Lo que es interesante en la radio es el contacto que te da con la gente. Yo en mis programas he tenido siempre la costumbre de invitar a distintos artistas y es muy grato cambiar ideas con ellos. En ese aspecto la radio genera esa cosa de la charla, que permite hacer preguntas a fondo. Ahora, la crítica en sí mismo se pierde en radio. Escrita, la gente la tiene y la puede conservar. Y, además, escribiendo se analiza de otro modo. No puedo hacer crítica en radio pensando que hay un oyente que está escuchando, pero de pronto se va y al rato vuelve. Así que siempre he tendido a armar otra cosa. Una opinión un poquito más superficial. Porque el oyente no está demasiado atento como para escuchar cada una de las palabras que digo. La radio es evanescente. Entonces sintetizo mucho las críticas, reduzco lo que haría si tuviera que escribirlas. Más bien les digo a quienes me escuchan si vale la pena ir a ver o no un espectáculo y doy algunos detalles más, pero no entro en el hilado fino, porque no se puede. Porque sino, lo que lográs es que la gente se vaya a otra radio. Es siempre una crítica más esquemática. La crítica que hacía escrita no la puedo hacer en radio, el concepto es el mismo, pero hay que hablarle a la gente de otro modo.

–¿Antes era igual?

–En la época de Emilio Stevánovich, con quien también trabajé, la radio era como el diario. Las críticas de Emilio, las mías o de los críticos que estaban en su programa eran realmente muy elaboradas. Así lo exigía él.

–¿Y Guibourg que significó para vos?

–Él era muy amigo de mi tío, como un hermano de él. Era casi como de mi casa. Guibourg me ayudó mucho y muy duramente. Era como un abuelo mío, un tipo de una gran bonhomía, pero de decir las cosas que pensaba. Una vez salimos de un espectáculo y me preguntó, no tomándome examen, sino como haciéndose el boludo: "¿Qué le pareció?." Y yo le contesté lo que me parecía.

Me oyó y enseguida agregó: "No, no, venga a verla de nuevo. Además, usted no conoce nada de este autor. ¿Qué leyó de él?." "Nada", le dije. Era Jean Anouilh. "Bueno, vaya a leerlo. Lea primero las comedias negras y después lo demás. No lo tome a mal, pero es muy importante. Y más tarde vuelva." Vos sabés qué importante es haber arrancado con ese motor de cola. Te tocaba el amor propio de una manera, que era imposible que no te movilizara.

–En su última etapa en *Clarín* ya casi no escribía, ¿no?
–Sí, en *Clarín* entró concretamente Raúl Pascuzzi porque él no escribía más. A esa altura ya lo hartaba, estaba cansado. Hay que pensar que Guibourg escribió crítica hasta pasados los ochenta y lo venía haciendo desde los 25. Era medio siglo de hacer eso. Y se empezó a achanchar un poco, estaba viejo. Estaba sano, porque murió a los 92 años, y era un tipo de muy buena salud, pero estaba grande y cansado.

–¿Extrañás la escritura?
–Sí, extraño mucho la escritura, pero después de irme de *Clarín* tenía la firma tan consustanciada con el diario que no me fue fácil insertarme en otro lado. Y además los lugares se fueron cubriendo y ninguno se va para dejarle el lugar a uno. Es así, sucede en todos los órdenes de la vida. Tampoco hay tantos medios para escribir. Yo creé *El mundo teatral* en la página web, donde hay una columna mía, que eso sí me gusta hacerlo porque la página es muy visitada. Y lo mío es mío. Tengo una foto allí y hago críticas. Es una página de teatro con informaciones, con avisos y está vendida a los cursos de teatro. Es como si fuera una revista de teatro y hay una columna mía. Está bien, escribo, y la web es una cosa que no es joda, el diario al día siguiente se tira, y esto queda, siempre está. No es lo mismo que el periodismo escrito, en papel, pero, bueno, ahí estamos, sobreviviendo.

–¿Y no se te dio por escribir un libro de memorias?
–Tito Cossa me impulsó mucho a escribir un libro. Me comentaba que el libro podía ser sobre el teatro de la calle Corrientes que transité y no un texto escolástico. Me decía: "¿por qué no contás eso que has transmitido en las mesas de café con el estreno de tal o cual obra, el lío que se armó en tal otra." Lo que se pudiera rescatar de esa memoria. Y es verdad, hubo una época, después del estreno, en que los críticos íbamos a tomar algo. No era con el afán de revisar lo que habíamos visto, sino prolongar la experiencia vivida en una charla. Había

cenáculo. Hoy el cenáculo no existe más en ningún orden. Me crié en la mesa de café, porque era el benjamín de mi tío y lo acompañaba a ver espectáculos, que a veces me superaban debido a mi edad y me aburrían. Él me formó, soy un producto de él absoluto, y después nos íbamos hasta "La Cosechera", que estaba sobre la calle Paraná al llegar a Mitre y ahí paraba Agustín Remón, y a veces caía Jaime Potenze, Abel Romeo, los más viejos, los fundacionales, y desmenuzaban todo. Yo oía y masticaba lo que oía. Y eran tipos que discutían de verdad. Y tenían pasión. Eso me llegaba por ósmosis y a la larga me dio un basamento formidable. ¿Qué iba a ser yo? No podía ser otra que periodista de espectáculos. Estudié un año Abogacía, pero me aburrí enormemente, y luego entré en la Escuela Superior de Periodismo porque algo tenía que hacer. No me mandaban a laburar porque no se necesitaba, pero rascarme tampoco me lo permitían. Así que me anoté allí, que tenía cursos de noche. Era la única escuela seria. Y mi tío ni bien pudo me metió en *El Mundo*, *Crítica* y *Clarín*. Mejor no podía ser.

Yirair Mossian o el armenio angelical

Así lo definía Ernesto Schoo: "el armenio angelical". "Un personaje", opinaba, en cambio, Jorge Andrés de él, pero ambos, como casi todo el ambiente, respetaban su calidad profesional en todos los campos en que se manejaba. Lo entrevisté a finales de 2005, dos o tres meses antes de que muriera, en febrero de 2006 en un desdichado accidente doméstico. Según lo que trascendió, se había caído de una escalera de su vivienda, ubicada a escasos metros del teatro Liceo, en Rivadavia y Paraná. Frente a ese edificio, en un bar con mesas y asientos a la calle, nos sentamos una mañana de verano y charlamos disfrutando de un café y una gaseosa fresca. Había cumplido en la primavera 81 años y su lucidez era envidiable, pero los achaques de la edad, que en algunos comienza a dificultar la marcha o a tornarla más torpe, juegan a veces sus malas pasadas. Su lugar de nacimiento había sido en Jerusalén, en septiembre de 1924, pero a los cinco años ya estaba radicado en Montevideo con su familia. Y a mediados de la década de los cincuenta cruzó el río para radicarse en Buenos Aires. Sus comienzos laborales en el país fueron en periodismo, un oficio que lo acompañó gran parte de su existencia y que combinó, en distintas etapas, con las tareas de dirección teatral y la docencia. El primer trabajo lo encontró en el diario *Democracia* a las pocas semanas de llegar a Buenos Aires.

"Trabajaban allí Mondy Eichelbaum y David Kohon, con quienes hice buenas migas desde un principio –nos contó–. Empecé a hacer periodismo por necesidad económica, tenía miedo de morirme de hambre dedicándome solo al teatro y como sé escribir y sé ver un espectáculo me largué casi enseguida a hacer crítica. Es un medio de vida y tenía un conocimiento previo del teatro que me daba para esa época, así lo creo, derecho a opinar, a hacer apreciaciones. Me formé en Montevideo. Hice allí el secundario en Humanidades y Ciencias. Soy hijo de armenio y estuve en Uruguay hasta que ya con más de treinta años me fui. En Montevideo, en mis comienzos, hice una cosa curiosísima: con mi profesor de Filosofía y Letras realizamos una adaptación de *Prometeo encadenado*, de Esquilo. Nada menos: una locura de pibe de la que hoy me avergonzaría. Después trabajé de asistente de Alberto Rodríguez Muñoz, en su compañía, y con ese director viajé a Buenos Aires, donde decidí quedarme. Y tuve que ganarme la vida. Y ahí empecé con el teatro y, de pronto, enganché con periodistas y me largué a escribir en diarios sobre distintos temas y más tarde a escribir crítica teatral. En los sesenta empecé a hacer periodismo en *Crónica*, pero no crítica teatral. Cuando dirigí *Réquiem para un viernes a la noche*, de Germán Rozenmacher, en 1964, mandé al diablo el trabajo en *Crónica*. En el IFT hice en 1961, *Bertoldo en la corte*, del autor italiano Massimo Dursi, y una obra judía en ídish, *La familia Kubich*, el mismo año. No hablo en ídish, pero me las arreglé. Son las tres piezas que hice en ese teatro. Por los años ochenta retomé el periodismo y entré a *El Cronista Comercial*, donde estaban también Mondy Eichelbaum, Pedro Espinosa y yo, además de César Magrini. Me dio mucha pena enterarme en 2004 de la muerte de Mondy en París, donde estaba radicado. Era una ciudad a la que amaba. Él trabajó en *El Mundo*, *Democracia* y en veinte lugares más. Era muy veloz al escribir y tenía mucho oficio periodístico. Agarraba los cables y los sintetizaba muy bien. Después me indemnizaron en el *Cronista Comercial* y me fui. Lo mejor es que me indemnizaron bien. También trabajé en *Tiempo Argentino*, *Panorama* y *Noticias."*

–Y en un momento dejó de hacer crítica teatral, a pesar de tener muy buena reputación. ¿Por qué fue?

–Entré en crisis con la crítica. De algún modo fue eso, tenía cierta culpa, la sensación de que no tenía derecho a juzgar. Como que la tarea de crítico está condicionada por su propia actividad y su propia subjetividad. Hay críticos que ven el teatro de una manera y otros de otra y juzgan según su criterio. Y,

en el fondo, todos los críticos son directores. Por lo menos, tienen un punto de vista que es el de un director, claro que si se decidieran a llevar a la práctica sus opiniones y se largaran a manejar todo lo que significa el aparato teatral tal vez se asustarían un poco. No es tan sencilla la cosa y es muy fácil criticar, pero montar un espectáculo es otra cuestión. Empecé a sentirme insatisfecho y algunos colegas míos se sentían heridos por esa doble función. Además, en la crítica siempre funcionan el compromiso y la amistad, que son elementos que perturban. Así que hace como diez años, unos tres o cuatro años antes del fin de siglo, dejé la crítica teatral. Además, es muy difícil hablar de la crítica teatral sin hablar de qué es el teatro o cómo siente uno al teatro. Por ahí, veo ciertas obras muy interesantes y me aburren mucho o veo ciertas obras realistas que me hechizan por la actuación, porque es como si el teatro realista requiriera el actor más que nada. En cambio, en el teatro que se cultivó después de Ionesco y otros, el acento no estaba tanto en la composición del actor, por lo menos no en la realista, sino en la ruptura del texto. Era una visión distinta del teatro y de todo. Y cargada de un humor negro muy particular. Bueno, cada crítico tiene su subjetividad. En mi caso me enganché con Beckett y ahora no tanto. Eso pasó hace como diez años, venía de una línea más realista y me entusiasmó mucho ese teatro. Trabajé en algunas obras realistas que no me gustaban mucho, pero me interesaba mucho rehacer los materiales. Eso siempre me agradó. Inexorablemente el director tiene que trabajar rehaciendo materiales. En la época del teatro psicológico me preguntaba: ¿qué tiene que ver la psicología con la dramaturgia? La psicología como psicología tiene poco que ver con la dramaturgia y la literatura, de pronto funciona más el instinto que el intelecto, que es un material distinto.

–¿En los sesenta había buen teatro?

–El teatro estaba muy afirmado en muchas cosas, todavía la ruptura no se había producido. Había un público muy condicionante sin duda, porque el público de esa época estaba habituado a una forma de teatro, a una construcción firme y buenos diálogos. Y eso llevaba a un armado obvio o previsible en algún lado, pero que satisfacía. Y la crítica se satisfacía un poco con esa visión. El Di Tella aportó muchas cosas revulsivas y nos impactó a todos.

–¿Escribía la crítica teatral con un esquema?

–No, nunca hice eso, salvo a veces, porque no me gustaba un espectáculo y debía zafar por algún lado. Creo que les pasa a todos: hay un amigo u otro

asunto que está de por medio y hay que abordar las cosas sutilmente. Y entonces, aparece lo literario o lo seudoliterario.

–Lo cual no deja de ser un cierto obstáculo para la crítica, ¿no? Ese temor a producir heridas, resquemores.
–Es que tampoco creo en la llamada crítica objetiva. Me parece que es una utopía. Yo era muy susceptible como director, me dolían ciertas críticas, pero además tenía una lectura que no era la del que criticaba.

–Y además se carga casi siempre con el temor a ser injusto.
–Claro, pero eso está muy bueno. Es la porción de culpa que le queda a uno si se maneja bien y que ayuda a reflexionar. Uno se pregunta: ¿no habré leído mal esta obra o no logré leerla a fondo? ¿O me faltó cuidado al mirarla? Eso me pasaba con mucha frecuencia, diría que con cada espectáculo tenía esa sensación.

–En ese aspecto la actividad crítica es insalubre. Hay críticos que hablan de la espontaneidad, de la necesidad de escribir en caliente.
–No, en eso no acuerdo. Se pueden hacer apuntes si no se quiere olvidar algo. Yo reflexiono ahora: empecé a rechazar la crítica cuando, de pronto, no leía ya las obras antes de verlas y me atrapaba ese modo espontáneo de escribir, esa visión salvaje del espectáculo, ahí me entraban unas dudas tremendas. Y, en la duda, uno prefiere ser benévolo. Yo, por lo menos, prefería ser benévolo a malévolo. Pero a la vez me quedaba esa sensación de insatisfacción. ¿Habré escrito lo que tenía que escribir?

–Hoy a los diarios no les interesa la crítica.
–Sí, salvo por ahora a *La Nación*. Las críticas en las revistas son hoy una síntesis de cuatro palabras. En *Primera Plana*, donde estaba Ernesto Schoo, escribían páginas enteras si lo necesitabas. Con él, compartí la crítica teatral en *Tiempo Argentino*, igual que con Ardiles Gray. También hice cine en *Mayoría.* En ese diario hice más cine que teatro. Sobre todo, porque no había críticos de cine. Y ahora tengo que juntar papeles para jubilarme.

–¿En la enseñanza qué hace?
–En realidad, me dedico a la puesta en escena. Hago un año de actuación y el ciclo termina con una gran puesta en escena de los actores que egresan. Es

en la Universidad de La Plata. Es una carrera de actuación. Sin abandonar lo pedagógico, son actores casi formados. Y el actor tiene necesidad de una visión lúcida desde afuera, es alguien que siempre desconfía de sí mismo. Y estoy bastante cómodo dando esas clases, pero viajar a La Plata es una aventura. Viajo tres veces a la semana. Por ahí me vienen ganas de dirigir teatro en Buenos Aires, pero no sé si tengo suficiente energía, porque una cosa es trabajar con gente que recién se inicia y otra con profesionales, donde siempre el combate entre actor y director tiene otro matiz, otro color. Y ese combate debe existir porque es enriquecedor, nunca dos personas piensan lo mismo, pero hace falta energía combativa para eso y en este momento dudo si la tengo. El año pasado estrené en La Plata, una lectura que hice de *La casa de Bernarda Alba*, de Federico García Lorca, sin el personaje de Bernarda. Se llama *Las hijas de Bernarda* y un *Woyzeck* con actores de la Escuela de Actores de La Plata. Acá estoy en el Conservatorio, doy clases de dirección, hace como 30 años, pero me estoy jubilando. En La Plata no sé si me voy a jubilar. Una vez me jubilaron de oficio por avanzada edad, pero hubo un movimiento para reponerme. Esto es lo que lo mantiene a uno vivo. Tengo miedo de la jubilación.

–¿Nunca escribió obras teatrales?

–No, siempre reescribí, no funcioné como escritor, siempre necesito un material previo para trabajar. Pero, nostalgia del periodismo no tengo para nada. En este momento y por ahora no aguantaría una redacción. En una revista de arte de La Plata escribí algo. Pero leo *La Nación* y voy a ver espectáculos. Y en el Conservatorio los alumnos de dirección aportan materiales nuevos, convocan a autores nuevos, algunos son muy buenos, otros no tanto, como que la excelencia no abunda, está muy restringida, como siempre. El 95 por ciento de la música que uno escucha todos los días es prescindible. Pasa en teatro también.

–¿Estamos detenidos creativamente?

–Estamos en un atajo: creo que la vanguardia propone cosas nuevas, pero que esencialmente no son nuevas. Más formalmente que esencialmente, es como que el absurdo de Ionesco y de toda esa camada agotó algo. Y uno piensa con frecuencia, en tren de crítico, después de Beckett, Ionesco y Pinter, ¿qué viene? Después de Beethoven, Bach y Mozart, ¿qué se puede esperar? ¿Podemos aspirar a que surja un nuevo Strindberg, un nuevo Shakespeare? Podemos, pero es difícil que se produzca. Hay un autor que admiro mucho que es Maurice Maeterlinck. Su *Pelleas y Melisande* me parece una maravilla, un teatro donde la fantasía, el

asombro aflora. Ahí sí que hay un quiebre total, lo que pasa es que son textos de difícil realización porque hay que encontrar a la gente adecuada para hacer la obra y meterse en esas atmósferas tan extrañas que propone el autor, pero para mí es el futuro, que ahora se insinúa. Me gustan Spregelburd y Daulte, también Bartis. Y me gusta Florencio Sánchez, me gustaría tomarlo, ahí hay mucho más de lo que parece, hay una locura que ver. Era un metafísico y para mí el teatro debe apuntar a eso, aunque esa palabra esté hoy tan bastardeada.

–¿En qué circunstancias lo llamaron a usted para dirigir *Nuestro fin de semana*?

–Hubo un conflicto con un director previo y entonces me llamaron a mí. Con Tito me llevo muy bien. Estuve cenando hace poco con él. A veces pienso que es como si a él le hubiera faltado pegar un salto más fuerte, que se quedó demasiado en la crítica social. Él fue un autor talentoso. *Ya nadie recuerda a Frederick Chopin* era muy interesante, era de lo mejorcito que hizo. Griselda Gambaro es también muy talentosa, no solo como dramaturga sino también como narradora. El libro *El mar que nos trajo* es muy bueno, ella se parece un poco a Katherine Mansfield, esa cosa fina de ver el sentimiento, de manejar sensaciones, a veces es más interesante como narradora que como autora de teatro donde, últimamente, cae mucho en la denuncia política.

–¿Usted es de esos críticos que le exige siempre excelencia al teatro?

–Hay un teatro de la meditación. Algunos le piden al trabajo teatral que medite como los que meditan. Y a veces eso deriva en un teatro solemne. Y hay gente que le gusta más el teatro como divertimento, como fantasía. Y eso, le pasa también al crítico. A mí hay momentos que me harta Beethoven y quiero escuchar Schubert, y uno está condicionado por todo eso. En este momento no quiero escuchar la novena, pero me gustaría escuchar los cuartetos de Beethoven. Para mí la música como director es un estímulo fundamental. A pesar de que Bartis decía que él no ensayaba nunca con música, como que cada obra tiene su propia música. No necesita música incidental. La música de una obra teatral surge de la propia lectura del texto. Yo sin música no puedo trabajar, no puedo ensayar tampoco sin música, a pesar de lo que diga ese director. O leer a los poetas ingleses. Y eso hace que a veces seamos demasiado crueles con lo que no es excelente. Y aunque no seamos capaces de hacer algo de manera excelente, creemos, no obstante, que tenemos derecho a criticar lo no excelente.

–¿Cómo definiría la crítica?
Como un mal necesario. Claro, puede ser también un bien, puede haber cosas buenas en muchos casos. Hay críticos norteamericanos que son muy buenos.

–¿Y de acá?
–Soy muy amigo de Ernesto Schoo, pero no me gusta como crítico de teatro. Me gusta como escritor. Como crítico es bueno desde lo literario, pero no desde lo específico teatral. Es un gran intelectual, sin duda, ojalá hubiera varios como él. Yo lo leo porque me gusta leerlo.

–¿Todo proceso creador no empieza como una crítica?
–Sin duda, todo proceso creador conlleva un análisis. Yo aprendí historia argentina dirigiendo, primero a Andrés Lizarraga en *Tres jueces para un largo silencio* en el teatro OLAT, y ahí leí historia argentina, yo que venía del Uruguay. Debí conocer y pensar en lo que había pasado y en lo que contaba la obra.

–La gente pone al crítico del otro lado del espectáculo cuando tal vez debería formar parte de él. Además, ¿el teatro no es conflicto?
–La gente con la que uno combate es aquella con la que finalmente termina relacionándose mejor. Arriba del escenario se descubren cosas muy importantes, sobre todo si se está frente a un gran actor. Profesión difícil si las hay es ésta cuando se la toma en serio.

–¿Las relaciones con la gente eran mejores cuando escribía que cuando no lo hacía?
–Escribir crítica me trajo algún que otro problema. Pero nunca de fondo. El problema más fuerte era conmigo mismo. Y cuando se está adentro del teatro es más difícil. Es verdad que hay críticos detestables. El señor César Magrini estuvo siempre arriba de un pedestal y era muy soberbio, escribía de todo y creía saber de todo. Y era muy mediocre. Cuando él estaba en el San Martín yo tuve un contrato para poner en escena *Tío Vania*, pero se fue y no pude montar la obra. Dirigió el San Martín y tuvo conflicto.

–Algunos comparan a Magrini con Jaime Potenze.
–Potenze tenía, al menos, más ingenio. No era un hombre de teatro, pero sí un gran observador.

–¿En *Clarín* quién estaba en su tiempo?
–José de Thomas. Era uno de mis compañeros de la época. Tengo 81 años, y el mate lo tengo bien.

–De esto no hay duda. Esta nota lo testimonia. ¿Le gusta la ópera?
–Sí. En la ópera si hay buenos cantantes el texto no importa para nada. La Callas es sublime en cualquier cosa que cante. Ahí el texto es secundario. Dirigí la Comedia Cordobesa y allí me ofrecieron dirigir una ópera. Estuve de director de la Comedia en esa provincia hace veinte años, durante dos años. No se había elegido la obra, pero debía ser un Mozart. Y después no apareció el presupuesto. Y me pagaron porque había firmado contrato. Me frustró mucho ese episodio. Después no tuve ocasión, no la busqué tampoco, tal vez pensé que no estaba en condiciones, le tenía mucho miedo, sobre todo a esa cosa multitudinaria que tiene la ópera y que Jorge Lavelli maneja tan bien. El sentido de lo teatral es muy fuerte, un aspecto fundamental. Uno puede hacer cosas muy bellas, pero si no tienen color de teatralidad no funciona.

–¿Hay alguna obra que no hizo y le gustaría hacer?
–Me gustaría poner en escena *El jardín de los cerezos.*

Rodríguez de Anca o del otro lado de Potenze

Los amigos lo llamaban "Gallego". No por terco, aunque, cuando había que sostener una posición en la que creía, solía ser firme y capaz de defender una convicción, como lo hizo cuando le quisieron imponer como compañero de trabajo a Jaime Potenze en *La Nación* y se fue del diario. Tampoco por ser originario de Galicia. Había nacido en Madrid en agosto de 1936, un año fatídico en que comenzó la guerra civil española, esa tragedia que empujó a tantos españoles al exilio y a enfrentarse con un cambio radical de destino, siempre incierto, angustioso. Era muy pequeño cuando se trasladó con sus padres a la Argentina y se radicó aquí para siempre con ellos. Hizo también en la ciudad sus estudios primarios, secundarios y universitarios. A los veinte años, según nos dijo, quería hacer una carrera con ritmo, atractiva. Y se metió en el Instituto de Arte de la Universidad de Buenos Aires. Había hecho hasta entonces unos años de teatro independiente e incluso llegó a actuar en algunos papeles, pero quería estudiar teatro con mayor seriedad. Su proyecto era ser

director, pero por ese tiempo no existía la carrera de dirección y se anotó en la de actor. Y no le habría ido mal dedicándose a la escena en ese rol, pero según confesó tuvo su primera hija y no podía vivir del teatro, tampoco hacer pasillo en la televisión. "Entonces viví de lo que me daba de comer, el periodismo, sin perder contacto con el teatro. Una vez que probaste el dulce de leche, es difícil alejarse de él", decía. Y en el periodismo, también alrededor de los veinte comenzó a relacionarse con personas que ejercían esa profesión.

Dos de ellos eran amigos comunes y a los otros los fue conociendo con el paso del tiempo. Todos trabajaban en la vieja *Democracia*. De la dupla inicial uno era su cuñado, Osvaldo Ciesar, que se radicó en París después de jubilarse en la agencia France-Presse. El otro Moreira Rojas, que fue el que más lo incitó a abrazar la profesión y murió en Mar del Plata. Éste era un periodista muy vinculado al mundo literario y que escribía de todo: crítica teatral, de arte, artículos políticos. Sin estar en la planta del diario *Democracia*, Antonio Rodríguez de Anca colaboraba con ellos, suministrándoles información. Era por 1958. "Al año siguiente –detalló en una entrevista que mantuvimos en 2005 en el ya desaparecido bar El Foro, de Corrientes y Uruguay–, a Moreira Rojas lo llamaron desde La Plata para que hiciera una revista política tipo *Primera Plana*. El gobernador de la provincia era en ese momento Oscar Allende, el famoso 'Bisonte', elegido en las elecciones de 1958 como candidato por el frondicismo. El propósito era contar con una suerte de órgano de propaganda de la gestión del gobernador, que la financiaba, pero disfrazado de revista de actualidad. Y fue ahí que mi amigo me llamó para que hiciera entrevistas culturales y notas en la calle. Y después me pidió que hiciera crítica de cine, porque en esos años había mucho cine y lo tenían en la revista a Mondy Eichelbaum, que venía de la redacción de *Democracia*, pero no podía escribir todo. La revista se llamaba *Sepa usted*. Y empecé a hacer crítica de algunas películas memorables como las polacas de Andrzej Wajda y otras. Ahí trabajé un par de años y después entré en *Clarín,* en 1960."

Pero tampoco allí hizo crítica teatral. "Me pusieron a hacer temas universitarios y culturales. Y después gremiales y policiales, como era en ese entonces, que recorrías todo el espinel de un diario. Un día me peleé con alguien de la mesa de redacción y me mandaron a que cubriera las noticias en el Departamento Policía y ahí conocí a Raimundo Orlando, que era el segundo jefe de la sección en el diario *La Nación*. Y en 1963, en una de sus periódicas limpiezas de personal, me echaron de *Clarín*. En ese año caímos en la volteada 160 personas. Y estuve un tiempo sin laburar en periodismo.

Agarraba lo que venía, en una oficina, en un banco. Y a los dos años, en 1965, me llamó Raimundo Orlando desde *La Nación* para que cubriera unas vacaciones de los periodistas que estaban en Policía. Entré con miedo, no era un profesional formado en una escuela, mi padre había sido periodista y me había ido haciendo, pero ir al diario de los Mitre era como ingresar al Ateneo Intelectual. Llegué por tres meses y estuve quince años, de 1965 a 1980. Empecé en Policiales y me fue muy bien. A muchos de los poetas e intelectuales de *La Nación*, quienes trabajaban a la mañana para escribir menos, los mandaban a cubrir alguna nota policial y, al llegar, Ignacio López, en ese tiempo jefe de Noticias del diario, me decía: 'Mirá Gallego, este texto lo hizo tal persona, pero es una crónica de un incendio, no un texto literario. Agarrá los cables y el diario *La Razón* y escribilo de nuevo.' Me pasaba remendando a los escritores famosos, que redactaban sin ajustarse a ninguna regla periodística. Y ahí me fue bien durante tres o cuatro años. Pero al fin de ese período ya estaba harto y empecé a colaborar con otras secciones, en las Columnas de la Juventud con Daniel Viacava, en la sección de Agropecuarias, y también en Espectáculos, que de vez en cuando me encargaba la crónica de algún estreno, no la crítica. Después hice Política, lo único que no hice fue Deporte y Economía. Como hacía bien mi trabajo de cronista, me designaron cronista volante con el doble de sueldo y luego me ascendieron a redactor. Fue una época realmente difícil, que incluyó la vuelta de Perón, a los Montoneros y la Triple A. Pero, poco a poco, me fui incorporando al sector de Espectáculos, al frente del cual estaba Bartolomé de Vedia y como subjefe, Fernando López. Y empecé a escribir con mayor asiduidad. Antes había estado Adolfo 'El Gordo' Mitre y también Hornos Paz, que luego pasó a ser jefe de archivo y a escribir editoriales."

–Finalmente empezaste a escribir crítica teatral.

–Así es y a partir de esa época solo hice eso, con la colaboración de otro "Gallego" más, el también crítico de cine Adolfo Martínez. Antes de llegar a la sección estaba un periodista de apellido Fuchs, que después pasó a hacer Economía. Y con anterioridad el mencionado Adolfo Mitre, que es quien empezó a darle importancia al teatro independiente. La firma había sido abolida luego del conflicto con Ernesto Schoo y Tomás Eloy Martínez. Solo firmaban los que escribían de afuera. Yo iba a Mar del Plata o a Córdoba y firmaba, pero en Buenos Aires no. Cuando me fui del diario, Osvaldo Quiroga, que ya estaba en la redacción, tampoco firmaba.

–¿Por qué causa te fuiste del diario?

–Fui yo el que decidió irse. Te cuento por qué razón. Cuatro o cinco meses antes de que viniera Jaime Potenze al diario, Bartolomé de Vedia, con quien mantenía un diálogo muy bueno, me citó a la confitería El Ciervo. "Mirá, Antonio –me dijo con mucha diplomacia–, vos sabés que la mujer de Bartolito (Mitre, que era subdirector), Blanca Álvarez de Toledo, es muy amiga de Jaime Potenze, quien es su abogado. Y está pidiendo que lo tomemos en la sección de teatro." "Ah, no, si es así me voy del diario, él entra y yo salgo", le contesté. "Pero no, ¿por qué vas a hacer eso?", me preguntó. "No, si ocurre eso, me voy, no tengo dudas", le respondí. Hacía un tiempo que yo tenía la fantasía de irme. Por varias razones. Había tenido problemas, pero no por asuntos de convivencia. Y lo de Potenze me otorgaba a mí mismo la justificación perfecta para hacerlo. "Pensalo, Antonio, igual no va a ser de inmediato porque Potenze se va de viaje a ver al hijo que tiene en Dinamarca trabajando para la Unesco y por ahí después la cosa se diluye", me consoló. Pasaron tres o cuatro meses y un día llego a la redacción y tenía en la máquina una carta manuscrita: "Antonio, no vayas hoy al Teatro del Picadero." Era el día de la inauguración de ese teatro. "El tema lo va a cubrir Potenze, empezando así sus colaboraciones con nosotros", agregaba el mensaje. Me puse frente a la máquina y escribí mi renuncia. Dije que por ahí podían encontrar en Potenze al crítico que necesitaban, pero es un señor con el que he disentido desde que tengo uso de razón y no puedo compartir con él una crítica teatral anónima donde las cosas se puedan confundir. Y no me equivoqué en nada, porque ese día escribió una crónica que durante toda la semana provocó que me llamara mucha gente para preguntarme si me había vuelto loco y por qué había escrito eso. Yo sabía que no iba a poder trabajar con ese tipo. Puedo permitir que me confundan con cualquier cosa, pero no que me categoricen como un reaccionario.

–¿Qué cosas le reprochabas a ese colega?

–Todo el mundo sabía cómo actuaba. Las denuncias que hacía ese personaje eran terribles. Me acuerdo que denunció a Norma Aleandro y a Oscar Ferrigno en el teatro del Jardín Botánico diciendo, en tiempos del gobierno militar, que hacían obras comunistas. Cuando estrenaron *Atendiendo al señor Sloane*, en el Teatro Planeta, que era un espectáculo fantástico de Alberto Ure, llamaba la atención de manera muy sesgada sobre el potencial peligro que generaba esa sala. "De lo que hay que tener cuidado en ese teatro, ubicado en un sótano, es que la gente fume", decía. Llamaba a que lo clausuraran. Y después, siendo periodista y crítico teatral participé como jurado del Premio Molière y ahí

estaba Potenze y lo veía cómo se manejaba. Era un tipo nefasto. Otro con el que no coincidíamos era con Emilio Stevánovich, con quien trabajé en la radio dos o tres años y después me peleé y me fui. Me acuerdo que Luis Ordaz me dijo que no lo dejara solo. Coincidíamos mucho con Luis y le veíamos la pata a la sota de las cosas que decía Emilio, que eran jodidas también. Fue durante el tiempo en que estaba en *La Nación*. Estuve además en *Somos*. Allí conocí a Quiroga, que era, siendo todavía un pendejito, mi asistente y lo mandaba a hacer informes. En *La Nación* lo habían tomado un tiempo antes de que me comunicaran la noticia de que vendría Potenze. Quiroga, que venía de *Somos,* me llamó y me dijo que entraba. Me citó en un lugar y le dije: "No me pidas que me guste, pero está bien." Con Potenze, Quiroga había encontrado un truco para diferenciarse, porque al principio ninguno de los dos firmaba. Uno ponía en la ficha técnica la dirección del teatro y él otro el teléfono, y a través de ese recurso el lector podía enterarse a quien pertenecía la crítica. Al final, Potenze se dormía y la mujer se supone que le debe haber escrito alguna crónica.

–A mí me han dicho que Oscar Ferrigno lo sacó a empujones del Fray Mocho. No sé si será parte del mito o fue verdad.
–Puede ser, no lo sé. Tenía con qué hacerlo, no solo por su físico, sino porque era un gran artista. Es uno de los grandes olvidados del teatro argentino. Lo que hizo a los 30 años es impresionante. Tenía mucha solidez intelectual y política.

–En el sesenta hay un *boom* de la crítica teatral, que la diferencia de la anterior. ¿Vos comprobaste en tu trabajo ese cambio?
Sí, era fácil comprobarlo. Y eso lo vi muy claramente cuando empecé a trabajar en *La Nación*. La crítica anterior a los sesenta era una crítica literaria. Y el teatro es un hecho vivo que nace y muere en cada representación, muere el autor –aunque se lo puede rescatar porque deja la obra escrita– y muere el espectáculo. *La Nación* lo tomaba como un hecho literario y yo, que era un gran buscador de materiales en los archivos, ¿qué me encontraba al leerlas? Me encontraba con comentarios de una misma obra en distintos años, sobre todo en ópera (de críticos musicales como Roberto García Morillo o Alberto Emilio Giménez, por ejemplo), que en el espacio correspondiente a los argumentos copiaban lo mismo que había salido antes, repetían lo publicado con apenas algún pequeño retoque. En teatro pasaba lo mismo. En una obra que se había estrenado hacía diez años y se reponía, el crítico reproducía, al menos en parte, lo que ya estaba escrito en la anterior oportunidad. Además, los críticos de aquella época

dedicaban una porción importante de sus trabajos, que eran largos, a crónicas salpicadas de detalles sociales: "estuvo tal señor, vino el otro." Después hacían el análisis del texto y al final ponían dos párrafos de la representación.

–¿En qué cambiaron ustedes esa práctica?

–Lo que creo que hicimos nosotros era dedicarle atención, ya desde el principio del trabajo, tanto a la obra escrita como al espectáculo montado en base a ella. Porque si te pongo hoy a que hagas una crítica de *La fiaca* es inconcebible que pudieras escribirla del mismo modo en que lo habías hecho veinte años atrás: esa obra ya no representa lo mismo que representaba en ese entonces. En aquel momento, *La fiaca* siendo una obra bien escrita y con buenos diálogos, representaba el subconsciente colectivo de esa época, pero en estos días no se puede pensar que alguien no quiera ir a trabajar con la escasez de laburo que hay. Es otra realidad. Y lo que pasó con los críticos de ese tiempo es que se dieron cuenta de que era necesario cambiar y cambiaron. No obstante, había críticos en los setenta a los que les gustaba mucho analizar la obra, como a Gerardo Fernández, pero no descuidaba el tratamiento del espectáculo. En mi caso, venía del teatro y sabía de qué se trataba el asunto: había estudiado con Oscar Fessler y Juan Carlos Gené. Y por esa circunstancia me negué durante mucho tiempo a hacer crítica teatral, me costaba ser juez y parte, pero después descubrí que no le podía hacer mal al teatro expresando mi punto de vista. Una crítica teatral debe tener la misma duración que el espectáculo y quizás menos. El espectáculo muere en el momento en que se hace, y la crítica también. Uno describe la vivencia que le produce el espectáculo.

–¿Y es bueno seguir el proceso de creación?

–Seguir al proceso creativo lleva a mucho engaño. El director y el grupo que empiezan a seguir un proceso y creen en él suelen obnubilarse y el crítico debe mantener siempre distancia. Me puedo vanagloriar de haber sabido hacer, antes de empezar a escribir crítica teatral, un bastidor, pintar una escenografía, poner luces, colocar la utilería. Los anteriores no tenían la menor idea. Lo bueno es que haya disparidad de criterio, lo que debe hacer un crítico para escribir es utilizar lo que le sirve del espectáculo. La crítica es necesaria. Hablo de críticos como el Ernesto Schoo de *Primera Plana*, que fue el primer periodista que le dedicó la tapa de una revista a tres espectáculos. Esos tipos hicieron tanta fuerza como el propio Alberto Ure y tal vez más. Los escritos de Stanislavski, Brecht, Gordon Craig, Artaud son textos absolutamente críticos, eligen esos textos

porque critican algo. Peter Brook es un crítico feroz. Al hablar del teatro muerto está ejerciendo una crítica feroz.

–¿Cuál es la función del crítico? ¿Evaluar lo que realmente ve en un espectáculo o escribir de acuerdo a las expectativas que tiene el medio en relación a su público?
–A mí me contrató *La Nación*, aunque no compartiera su ideología. No solo pude sino que estuve quince años en ese diario sin compartir gran parte de la ideología de ese medio, pero ellos me pagaban y yo debía responder a ciertas expectativas que tenían respecto de mi trabajo. ¿Qué me pedían? Que fuera honesto y que utilizara mi intelecto de la mejor manera posible. ¿Pero en función de quién, del director, del actor, del autor? No, del espectador. Al escribir recomendaba de algún modo y humildemente al lector mi visión de las cosas, que no era la perfecta, porque siempre se pueden encontrar errores o carencias en la crítica, que nunca es objetiva. No hay manera de que lo sea, porque la escribe un señor con ideas que se reflejan en lo que transmite.

–¿Dejaste de hacer crítica?
–No sé si dejé. Mi último trabajo fue en *La Prensa* durante dos años. Duré hasta que se fue Marcos Cytrynblum, que fue el que me llamó. Se empezaron a achicar gastos y me dijeron que me iban a pagar las colaboraciones un 50 por ciento menos de lo que las cobraba. Y entonces dije que no y me fui. Trabajaba entonces en la Fundación Banco Patricios. Con lo que gastaba a la noche para ir al teatro (nafta, estacionamiento, comida) superaba lo que me pagaban. Soy un profesional, necesito vivir. Ellos además son empresarios.

–También fuiste director de la revista *Teatro*, del Complejo Teatral San Martín, ¿no?
–En 1980 me llamó Kive como jefe de redacción de la revista *Teatro*. Ahí estuve dos años, que fue la época más cómoda de mi vida, porque daba clases en Villa Gesell, montaba espectáculos, tenía mi estudio en la calle Pasteur. Hice todo lo que quise hasta que Kive me propuso como subdirector artístico del San Martín, después la propuesta terminó en coordinador artístico. Estuve un año y más tarde me ofrecieron la subsecretaría de Cultura de la provincia de Buenos Aires y estuve tres años allí, entre 1984 y 1987. Estaba Alejandro Armendáriz como gobernador. Mi relación era con José Gabriel Dumont y cuando él renunció también lo hice yo. Después de eso volví al Teatro San Martín y estuve

un año y medio hasta que nos echó Menem. Luego me incorporé a *Extra*, un diario que sacó y financió Eduardo Eurnekián, donde hice crítica de cine sobre todo. Me llamó José Ignacio López, primero como miembro de la sección de Espectáculos, luego como jefe. Duró alrededor de dos años. Mientras estaba allí me llamaron para la Fundación Banco Patricios. Salí de allí para ir al Tren de la Costa y más tarde al Teatro Colón, donde me hice cargo de la audición radial del teatro y antes de eso pasé por una de las subsecretarías de la Municipalidad de Buenos Aires, que tenía al frente a Jorge Cremonte. Luego éste se peleó con otro subsecretario, que era Darío Lopérfido, y quedé en bolas. Y un tiempo más tarde, Kive me llamó, al fallecer Carlos Troncone, para la revista del San Martín porque Gerardo no daba abasto. Y al poco tiempo se murió Gerardo. Y estuve allí cinco años hasta fines de 2004. Después me presenté en el Instituto Nacional de Teatro como jurado. Y estuve, además, con Luis Brandoni en la Comisión de Cultura de la Legislatura como un año y medio.

–¿Cuál es tu idea de la crítica en la actualidad?

–Sufrió un gran retroceso, que tiene menos que ver con la calidad de los críticos en función por estos días, que con las condiciones y reglas que ha impuesto a la sociedad el rey de la actualidad: el deseo de ganar cada vez más dinero y ahorrar para eso en salarios. Cada vez se le da menos bola a la crítica en las publicaciones. Fijate que, como alternativa, aparece Internet como gran refugio posible de la crítica, que es otra cosa y donde se paga poco y nada. Y a veces se paga en especie. A cambio de la firma, lo que te ofrecen no es una remuneración. Y, en estas circunstancias, es previsible que la crítica pierda jerarquía. Eso respecto a lo que hacen las empresas. ¿Y eso porqué se produce? Porque el teatro muy comercial, aquel que prescinde y le interesa menos la crítica, es el que pone los avisos en los diarios. En la actualidad existe en Buenos Aires una cantidad infernal de teatro. Cuando estaba en *La Nación* veía alrededor de 120 a 130 espectáculos por año. Y veía el 80 por ciento de lo que se producía. Hoy es imposible ver todo lo que se produce. ¿Por qué? Porque el teatro también se ha achicado, se hace los viernes, sábados y domingos, y eventualmente algún día de la semana, pero no hay nadie que haga cinco funciones por semana como el San Martín. Mi hijo trabajó el año pasado en dos espectáculos, pero trabajaba un solo día en cada uno. Antes el teatro más lejano al que ibas era el de Agüero 444, La Fábula o alguno de San Telmo, ahora las salas lejanas al centro de la ciudad se han multiplicado. Y si vas a las provincias, el teatro ha reflorecido también. Como jurado he visto en el término de tres

meses 30 espectáculos en La Pampa, 40 en La Plata, y 120 videos para elegir a los que iban a la fiesta de la Capital. Eso no se puede abarcar en periodismo. Hay muy buen teatro. En las provincias he visto muchas veces cosas mejores que en Buenos Aires. El Instituto está haciendo cosas importantes y es el responsable del renacimiento. El INT lleva al interior alguien que va y le hace devoluciones de los espectáculos. Y eso está vinculado con la crítica.

** Rodríguez de Anca falleció en diciembre de 2007 de un síncope cardíaco. Estaba ya radicado en Villa Gesell, donde formó un grupo teatral en colaboración con su esposa, Norma Darienzo. Entre otros títulos allí dirigió* Pido gancho, *de Máximo Soto, y* La valija, *de Julio Mauricio.*

Norma Dumas y la crítica como desahogo espiritual

Concluimos este tramo de entrevistas sobre algunos de los profesionales más relevantes que iniciaron su trabajo en la crítica teatral en esa década, con la veterana especialista en asuntos del espectáculo, Norma Dumas, que acredita como profesional una experiencia que excede largamente el medio siglo de actividad. Reitero que se trata de una selección en la que faltan, con seguridad, otros nombres que podrían estar y que en muchos casos son nombrados en estos mismos diálogos, pero a los que fue imposible reportear porque habían fallecido o simplemente no se los podía ubicar. Entrevisté a Norma para este libro por 2010, cuando todavía trabajaba como crítica teatral para la edición en papel de la revista *Veintitrés*, que dejó de salir impresa por 2014 y anunció que seguiría con una edición on line. La decisión la tomó el grupo Olmos, que fue su último comprador. En ese diálogo, Norma nos confió que crítica teatral específica –o sea en su formato más clásico– había comenzado a hacerla allí, en la sección que dirigía Luis Mazas, y que en el resto de su larga carrera, además de estar al frente de algunas publicaciones o como productora en televisión, se había dedicado con mucha pasión a los reportajes o notas, que eran su terreno preferido. Aclaró, eso sí, que esos trabajos tenían siempre comentarios y que nunca escondían su opinión, incluso la crítica cuando se la creía necesario respecto de una obra o una persona. Leamos en sus propias palabras qué nos contó acerca de la crítica y de distintos pasajes de su trayectoria como periodista.

"La gente en la crítica –dijo– suele confundir inteligencia con maldad y cultura con cinismo. Y no hay nada de eso. Yo hago periodismo hace muchísimo

tiempo. Comencé en la sección de Espectáculos de la revista *Platea*, y enseguida me llamaron al diario *El Mundo*. Y allí trabajé en la sección La mirada de una Mujer. Y casi de inmediato se impusieron allí los que llamábamos 'reportajes iracundos', que se leían mucho y en los que mezclaba tanto las entrevistas a personajes del espectáculo como a figuras políticas. Me acuerdo que entre los abordados estuvieron personalidades como Norma Aleandro, Alicia Moreau de Justo, Palito Ortega y también Luis Federico Leloir. Toda la vida interpreté que había que incluir, mezclar en el espacio de la farándula también a la cultura y la gente importante de otras áreas. Ahora estoy en la revista *Veintitrés* y hago crítica de teatro. Luis Mazas es el crítico oficial y en mi caso escribo cuando se me da la gana. Hago la crítica últimamente como una especie de desahogo espiritual. Pero siempre me interesó mucho más el periodismo general. Tengo reportajes a Amira Yoma, Magdalena Ruiz Guiñazú, el padre Luis Farinello, María Julia Alsogaray o su padre. En la revista *Atlántida* hace como cinco décadas había una sección que se llamaba Este es, donde se escribía sobre Alfredo Palacios, Bernardo Houssay y otros personajes de esa talla. La dedicación a los temas del espectáculo es una coquetería mía, porque soy profesora de Letras y licenciada en Psicología. Y hasta no hace mucho fui gerente de prensa de Canal 7. Y mi hijo ha sido director general de canal 26. A veces allí escribo críticas para el *Diario 26*, que está en Internet. Fijate la diferencia: en *Veintitrés* tengo 40 000 lectores por semana, en el diario digital 70 000 por día."

–¿Qué pensás de la subjetividad en la crítica de teatro?

–En la crítica del teatro es difícil no ser subjetivo. O es difícil ser del todo objetivo, eso no existe, hay un equilibrio del sentido común y el buen gusto. Cuando hacía los reportajes iracundos y "destrozaba" a la gente –los entrevistados decían que los destrozaba– me encontraba con otras personas que lo que me reprochaban era que no las había tenido en cuenta para hacerle esos reportajes. Lo que hice, lo escribí con respeto. Más que reírme de la gente, me reía con la gente. Ocurre que el teatro ha sido siempre mi locura. A mis padres les gustaba mucho. Y una tía mía me llevaba, cuando tenía 16 años, a ver los clásicos. Entiendo que ahora hay una gran confusión. Algunos entienden que la crítica teatral consiste en contar la obra y esa costumbre le quita misterio al hecho de asistir a una sala. Los potenciales espectadores podrían decir: "¿para qué voy a ir al teatro si ya sé todo lo que pasa?" Pero, además, creo seriamente en que para ser malo o cínico hay que ser muy inteligente. Si no, es imposible pasar la barrera del sonido, no basta con decir esto es una porquería. Nunca

dije esto es malo o esto es bueno. Esas son dos palabras absurdas. Vos ves un cuadro y decís me gusta o no me gusta. Es una cuestión de opinión y estás libre. Lo sentís o no lo sentís. El teatro tiene otras posibilidades.

–¿Cómo entraste al diario *El Mundo*?

–Entré a *El Mundo* como jefa de espectáculos y ahí estuve hasta que me llamaron de *Leoplán* y *Maribel.* También fui columnista con foto en *Gente*, *Siete Días* y *La Semana*. Pero después me dediqué a los canales, a hacer producción periodística y un tiempo más tarde me nombraron gerente de promoción en Canal 9 y posteriormente gerente de prensa en Canal 7. Soy una mujer optimista, soy una escorpiana que, a pesar de haber tenido la desgracia de perder a su hijo mayor hace 12 años, me sobrepuse, no me dejé ganar por la depresión. Era uno de los principales productores del noticiero del 7. Viajé mucho. A esta altura de mi vida lo único que quiero es vivir en un país sin tanto miedo, porque el miedo te hace olvidar de ser persona.

–¿Ha habido una baja en la calidad de la crítica, en tu opinión?

–Ha habido una baja en todo y donde peor se ve el fenómeno es en la televisión. Antes había algo que si no era cultura, palabra que suena muy emblemática, se podía identificar con la curiosidad periodística. Una curiosidad por la cultura, un apego. Creo que ahora cualquiera hace crítica y en cualquier lado, pensando que se trata de contar la obra. No tienen criterio, no saben. En otros años teníamos al menos conciencia de nuestra limitación y no hablábamos de lo que no sabíamos. Lo distinto hoy es que se puede ver mucho teatro, es el lugar donde se hace más teatro en el mundo. En mi mail hay nueve invitaciones para ver teatro esta semana. El off Broadway de la calle Humahuaca o de la calle Mario Bravo, le digo yo. En esas y otras calles de los barrios de Buenos Aires las salas se han multiplicado. Voy por lo menos cuatro veces a la semana a ver teatro y escribo corto. Voy a ver todo lo que puedo porque me gusta mucho ver el trabajo de la gente de teatro. Después escribo sobre lo que me piden. Yo creo que todo se depreció, no solo la cultura, también los valores y la imaginación. La primera nota que me dieron era sobre Lolita Torres y me dijeron que había que 'cocinarla'. "¿Qué es eso?", pregunté. "Inventarla", me contestaron. A los tres meses de salir *Platea*, salió la revista *Atlántida*, de la editorial homónima, ahí empezaron los grandes reportajes. Una vez le pregunté a Alfredo Palacios: "¿Doctor, nunca se casó?" "He estado muchas veces al borde del precipicio, pero nunca me caí", me contestó. Los míos eran,

además, reportajes con comentarios y opinión, de algún modo tenían crítica. En *El Mundo* trabajé con la crítica teatral Nora Lima, que firmaba sus críticas y siempre nos peleábamos porque disentíamos, teníamos criterios distintos cuando veíamos teatro. Estuve por otra parte en *Vosotras* y *Panorama*. Los reportajes con opinión son una forma periodística que se usa ahora también. Hay tantos teatros y obras para cubrir que en el presente se admite a cualquier crítico. Y nadie se resiste a hacerlo. Mucha demanda. Antes el teatro era cultura, ahora es para fugarse. Al cine voy seguido pero para entretenerme. El teatro, en cambio, me obliga a pensar.

CAPÍTULO 5

LOS 70 Y 80: DOS DÉCADAS DESIGUALES, PERO CON MUY BUENOS CRÍTICOS

LOS 70 Y 80: DOS DÉCADAS DESIGUALES, PERO CON MUY BUENOS CRÍTICOS

Recordando a Gerardo Fernández

La década de los setenta fue un período en lo social, económico, político y cultural cambiante y muy traumático en la historia del país. En 1973, finalizó la dictadura que inauguró en 1966 el golpe de Estado de Juan Carlos Onganía, menos cruel y sangrienta que la siguiente de 1976, pero igualmente ilegal y retrógrada en sus objetivos. Tras las elecciones del 11 de marzo de aquel año, que llevaron al efímero gobierno (45 días) de Héctor Cámpora, éste convocó a otras que le dieron un amplio triunfo a Juan Domingo Perón. Al morir el general el primero de julio de 1974, lo sucedió en el cargo su esposa, Isabel Martínez de Perón, que engendró, con su secretario José López Rega, la fatídica Triple A. Hasta que, en 1976 y hasta 1983, nos tocó la dictadura más brutal que vivió el pueblo argentino y la nación en sus más de doscientos años de vida. Las secuelas provocadas por esos quiebres institucionales son ya conocidas: listas negras, censuras, persecuciones, encarcelamientos e incluso la desaparición de distintos artistas e intelectuales (Rodolfo Walsh o Haroldo Conti, por citar dos emblemáticos) y de miles y miles de ciudadanos. Dentro de esa ola general de envilecimiento y de vigilancia que sufrió la cultura y la política, la crítica teatral sufrió también, como un efecto especular del enrarecido clima y el miedo que se respiraban en esa época, de condiciones que limitaron su libre desenvolvimiento. Entre otras cosas, porque las amenazas y prohibiciones que pesaron sobre distintas figuras (artistas, periodistas, críticos, etc.) los obligaron a exiliarse y los que quedaron en el país con algún trabajo no podían ni siquiera nombrarlos o aludir a sus obras. Hay que recordar que durante la última dictadura muchos autores nacionales estuvieron silenciados –no podían estrenar en las salas oficiales– y que la aplicación de esa mordaza dio lugar al muy recordado movimiento de Teatro Abierto surgido en 1981.

De todos modos, las modificaciones aportadas por la aparición de nuevos medios o la caída de algunos –junto con la continuidad de los más conocidos, que por ese tiempo no pensaban todavía en la idea de desprenderse de la crítica teatral–, proveyeron el relevo de antiguos profesionales por otros que hacían sus primeras armas y de esa manera aseguraron la continuidad, en líneas generales y con los límites mencionados, de la presencia del género en los diarios, sobre

todo. En el ámbito oficial, y no obstante acatar la orden de no representar a determinados autores nacionales, el Teatro San Martín trajo por entonces algunas importantes compañías extranjeras, entre ellas la compañía georgiana del Rustaveli, la de Tadeusz Kantor, a Pina Bausch y otros interesantes grupos, que junto a las obras que hacía el teatro comercial, les daba a los críticos que mantenían su trabajo la posibilidad de cubrir algunos de los espectáculos que aparecían en las temporadas de esos años y que eran, más que nada los extranjeros, de mucho valor y dignos de observar por algunas novedades estéticas que aportaban.

El periodista Jorge Andrés plantea en el reportaje que le hicimos que la debacle de la crítica teatral comienza por esos años de la dictadura. Sin duda, esa etapa fue escenario de un profundo retroceso que dejó graves heridas en el plano de lo social, lo económico y lo cultural. Pero también fue, en los últimos años de ese régimen y como recordamos un poco antes, escenario de un movimiento de resistencia en el mundo escénico que se llamó Teatro Abierto, del cual en 2021 se celebraron los cuarenta años. Esa expresiva floración de obras, que denunciaban lo que ocurría en el país, tuvo, en simetría, un activo eco periodístico en la crítica, que mostraba que esta actividad tenía todavía reservas para expresar su voz en las publicaciones impresas, por lo menos en parte. Sin descartar que la crítica teatral nunca recuperó la vitalidad que había logrado en los medios en los sesenta ni ese nivel de debate, nuestra hipótesis es que el punto de arranque de la auténtica decadencia en los medios gráficos, no solo de la crítica teatral, sino de muchos aspectos del periodismo argentino, arranca con más intensidad y de un modo más definido y orquestado a partir de los noventa. Y que ese giro responde a una estrategia más compleja y global de los negocios del neoliberalismo en el mundo, que asociándose con los medios hegemónicos, logran colocarlos en la misma línea de defensa de sus intereses. Es verdad que, por el grado de mentiras que propalan y el ocultamiento que consiguen de la realidad, hacen recordar a los métodos de aquella dictadura que tan inmenso daño y huellas provocó en la cultura y en los valores de la sociedad. Observando la irracionalidad y el odio que empapa los discursos de algunos de sus dirigentes y de ciertos ciudadanos, es imposible no pensar que, en aquellos años, ya se estaban gestando los huevos de los actuales hijos y descendientes de esa serpiente.

Por esa razón y, sin detenernos demasiado en las diferencias o contrastes que se pueden encontrar en estas dos décadas, que las tienen sin duda, el libro sigue en la presentación de sus reportajes el orden sencillo de colocarlas

bajo dos subtítulos sucesivos, considerando que, en lo que respecta al objetivo principal de este libro (mostrar cómo fue la presencia de la crítica teatral en los diarios por boca de sus protagonistas y verificar si seguía en pie) se cumple en ambos decenios. Bien o mal, con más fortuna en algunos años que en otros, seguro. Por lo demás en esos períodos surgió una nueva constelación de buenos profesionales que mantuvieron en alto, algunos con más fortuna que otros, las mejores virtudes de los sesenta y aportaron otras al oficio, al mismo tiempo que convivían con periodistas y críticos que procedían del período anterior. De los críticos que entrevistamos en el capítulo anterior se mantuvieron en la fragua, solo por citar algunos: Ernesto Schoo, Antonio Rodríguez de Anca, Pedro Espinosa, Edmundo Eichelbaum –que después se exilió con el advenimiento de la dictadura–, Norma Dumas, Jorge Lopapa (que no fue entrevistado, pero se lo menciona más adelante) y varios otros. De los especialistas más destacados de los sesenta, el que se retiró de la crítica teatral fue Kive Staiff, quien lo hizo para asumir la dirección del San Martín por muchos años. Y, junto estas figuras, empezaron a tallar en los setenta nombres como los de Gerardo Fernández (que venía con antecedentes laborales en la profesión ya de Uruguay), Eduardo Giorello, Carlos Pacheco, Osvaldo Quiroga, Juan Carlos Fontana. Y en los ochenta, Olga Cosentino, Susana Freire, Ana Seoane, Pablo Zunino y muchos más, siempre hablando de Buenos Aires. Aún en los noventa, en que se comienzan a resquebrajar lentamente los cimientos de la profesión, surgieron también críticos como Patricia Espinosa, Aída Giacani, Ivana Costa, todas los cuales, cada uno a su manera, aportó para que la crítica teatral siguiera siendo aquí, junto al aporte que hacían los estudiosos universitarios e investigadores, un espacio de reflexión necesario para esa actividad sagrada que es el teatro, el nacional y el universal.

Mi primera mención en la década de los setenta es para Gerardo Fernández, un gran crítico teatral uruguayo que, después de algunos años de ejercer la profesión en su país, desarrolló la mayor parte de su carrera en la Argentina, donde falleció a los 59 años de un ataque cardíaco en julio de 2000. Nacido en Montevideo en diciembre de 1941, se había dedicado desde muy joven a ver espectáculos teatrales acompañando a sus padres a distintas salas de su ciudad. Su madre era concertista y su padre un fanático del fenómeno escénico. Y de ahí, muy pronto, surgió su vocación por la crítica, que reemplazó con rapidez a la primigenia intención de cursar la carrera de notariado. Luego de vincularse con autores, actores y directores se dedicó seriamente al estudio del teatro universal y de su país y, cuando se sintió con la suficiente autoridad

para opinar, se lanzó a escribir crítica teatral. En Montevideo, su trabajo más importante en esa especialidad lo desplegó en el legendario semanario *Marcha*, al que ingresó en 1971 y del que llegó a ser secretario de redacción. Pero, la irrupción en su país del régimen militar, que cerró esa publicación, lo obligó a exiliarse en Buenos Aires en 1974 y al poco tiempo se sumó como crítico teatral, convocado por Kive Staiff, a la sección de Espectáculos del diario *La Opinión*.

Unos años después, y luego de que Kive Staiff asumiera la dirección artística y general del Teatro San Martín, fue contratado en esa entidad como encargado de prensa, puesto en el que se desempeñó hasta que, en 1980, Kive decidió editar una revista del teatro al frente de la cual lo puso a organizarla a él y luego dirigirla. La publicación, una de las más prestigiosas que salió en Buenos Aires en diversas etapas, duró en esta primera gestión del director desde 1981 a 1989, año en que asumió el gobierno Carlos Menem y decidió echar a las autoridades del teatro –y sus colaboradores más cercanos– y reemplazarlos por otro equipo, tal vez uno de los peores que estuvo al frente del San Martín, encabezado por el actor Emilio Alfaro. Muy pronto, e invitado a integrarse a la redacción de la prestigiosa revista teatral *El Público*, de España, Gerardo viajó a ese país en el mismo año 1989 y permaneció allí hasta 1992, en que una propuesta de trabajar en *Clarín* permitió que concretara su deseo de volver a la Argentina. Estuvo ahí como crítico teatral hasta 1996 en que pasó a ser director de la nueva revista del Teatro Colón –durante la breve estadía de Kive al frente de ese coliseo– y más tarde volvió a la dirección de la revista *Teatro* del San Martín. En esas funciones lo sorprendió la muerte.

La calidad de Gerardo como crítico teatral ha recibido toda clase de elogios de parte de sus pares como de los lectores que cosechó durante su carrera, ninguno de ellos alejado de la verdad. Se le prodigaron definiciones tales como ser "uno de los críticos más prestigiosos del Río de La Plata" o constituir un verdadero "archivo ambulante" por lo mucho que sabía de cine, teatro y ópera, al punto que Ernesto Schoo decía que, oyéndolo hablar o escribir, cualquiera se sentía un aprendiz. Pero no era solo la vastedad de su conocimiento, su erudición incomparable, lo que asombraba de él, sino también "el rigor de sus enfoques y el elegante fluir de su escritura", como señalaba también Schoo en un prólogo titulado "La inteligencia amorosa", que inicia el libro *Gerardo Fernández. Escritos sobre teatro*, un conjunto de ensayos publicados en la revista *Teatro,* que el Complejo Teatral de Buenos Aires editó bajo la dirección aún de Staiff y por iniciativa del poeta y crítico literario y teatral, Guillermo Saavedra. Es en ese mismo libro, y a continuación del artículo de Schoo, que

el propio Saavedra escribe una excelente nota donde recuerda las cualidades humanas y periodísticas de Gerardo y evoca los varios vínculos laborales que los relacionaron. En ese texto, denominado "Un hedonista del pensamiento", afirma que el homenajeado siempre "sabía convertir la propuesta de escribir un artículo en la invitación a una fiesta." Y es, en ese punto, con toda seguridad, donde radica el secreto de su profundo magnetismo, de su seducción. Por eso Kive decía que "era una gloria leer sus críticas." Leer los ensayos de ese libro es todavía –y lo seguirá siendo– una verdadera cita con el placer. No están allí las críticas, que tal vez alguna vez deban reunirse en un libro para que sirva a los que aún crean que la experiencia de esos personajes del pasado periodístico tiene algo para enseñar o producir disfrute. Y no lo digo refiriéndome nada más que a su calidad literaria o reflexiva, sino también a lo que esos trabajos trasuntan de una tradición en los diarios, de lo que se podía hacer en ellos. Y que, *mutatis mutandis*, se podría aplicar en los nuevos espacios que la crítica teatral debería encontrar para seguir subsistiendo, si ello es posible aún. Porque si hay algo extraordinario en la experiencia de este uruguayo, que formó parte de una generación gloriosa de críticos y escritores de su país como Emir Rodríguez Monegal, Homero Alsina Thevenet, María Esther Gilio, Carlos Troncone, Angel Rama y otros, es que fue un arquetipo de lo que era un crítico teatral en ese entonces: era convocado y vivía laboralmente, en lo esencial, de la crítica teatral, cosa que hoy es casi imposible, una fantasía como creer que se puede llegar caminando a la luna. Y no porque esos profesionales no pudieran escribir de otros temas de arte o cumplir otras funciones como las de secretario de redacción –lo hacían a menudo y desde allí enseñaban de verdad–, sino porque la cultura de esa época admitía que se desarrollaran, en lo esencial, como profesionales de una especialidad, y que desde ese centro irradiaran o proyectaran su sabiduría hacia otros lugares o espacios de la escritura. Hoy, ¿quién puede afirmar que como crítico teatral puede vivir dignamente de su profesión?

Quiero decir finalmente, que tuve la enorme dicha de compartir varios años de amistad con Gerardo, en especial en los diez últimos años de su vida. Lo leía con avidez en *La Opinión*, aunque yo por entonces no era crítico de teatro, pero lo conocí más tarde cuando por 1987 ingresé a escribir gacetillas en la oficina de prensa del Teatro San Martín. Y enfrente de esa oficina, en el quinto piso del edificio, estaba la redacción de *Teatro*, en la que nunca escribí durante ese período de la publicación que terminó en 1989. Pero, como Gerardo tenía una gran curiosidad por todo material referido al teatro, cuando leía algo que le llamaba la atención en las gacetillas que escribía yo, venía hasta la oficina

de prensa y me preguntaba de dónde había sacado esa información. Una vez recuerdo que me preguntó sobre algo que había dicho Robert Sturua y le expliqué que estaba extraído de una nota que yo mismo le había hecho para la revista *Acción*. Y así, sin ser amigos por entonces, cada vez que nos veíamos nos saludábamos afectuosamente, como por otro lado era su costumbre en general, porque lo caracterizaba la afabilidad, aunque a la hora de interrogar no quería perderse nada que fuera sabroso sobre la vida de los personajes que quería conocer. En 1989, a la semana de que los hubieran echado a todos del San Martín, también me pusieron de patitas en la calle a mí.

Luego sé que le cayó bien un artículo que escribí en el diario *Nuevo Sur* criticando duramente el cierre de la revista *Teatro* provocada por la nueva gestión de Alfaro y sus adláteres. Pero nuestro verdadero conocimiento se robusteció allá por 1994, cuando un grupo de críticos teatrales decidimos fundar CRITEA, una sociedad sin fines de lucro destinada a debatir sobre temas de la profesión por esos años y a partir de ahí intentar hacer una prédica que pudiera contribuir a mejorar todo lo que tuviera que ver con su ejercicio. Gerardo fue su primer presidente, Susana Freire la vicepresidenta inicial y yo fui nombrado en esa ocasión secretario general. Luego Susana y yo pasamos un año cada uno por la presidencia y más tarde Aída Giacani y Carlos Pacheco, que habían estado también en el grupo de fundador. La idea era que esos cargos fueran rotando anualmente –eso se estableció en un estatuto– y se cumplió durante algún tiempo, pero luego el funcionamiento de la entidad mermó en dinamismo y personas dispuestas a hacerse cargo de algunas tareas y casi dejó de haber reuniones y poco a poco aquí, en la Capital, donde había nacido, la sociedad languideció. Por fortuna, y gracias a los buenos vínculos que algunos de los profesionales de Buenos Aires mantenían con otros de las provincias, en parte gracias a la muy buena tarea de acercamiento promovida por Carlos Pacheco desde el Instituto Nacional de Teatro, retomó sus actividades cambiando su polo de influencia geográfica gracias a que varios críticos de ciudades tan importantes como Santa Fe, Córdoba, Mendoza, Rosario y Tucumán, comenzaron a tallar y a preocuparse de promover la presencia de la entidad y de sus integrantes en distintos festivales teatrales o foros convocados para hablar de la crítica teatral. Y allí jugaron un papel decisivo en la revitalización de esta asociación. Entre otros, jugaron ese rol críticos de teatro de la relevancia de Roberto Schneider, Beatriz Molinari (ambos fueron presidentes del organismos en distintos años), Julio Cejas, Miguel Passarini, Fausto Alfonso, Silvia Lauriente y algunos otros. En los años en que CRITEA tuvo mucha presencia en las

provincias, uno de los encuentros que con más frecuencia se producían eran las llamadas "devoluciones", que eran citas en un determinado lugar entre los actores, directores y técnicos de una obra representada la noche anterior para intercambiar opiniones con los críticos que habían asistido a verlas. En estos intercambios, los críticos solían expresar aquello que pensaban sobre cada espectáculo y a veces, claro está, si sus opiniones no eran del agrado de los grupos que habían montado el trabajo, producía algún desagrado. Pero nunca llegaba la sangre al río. Las críticas, por lo demás, eran muy cuidadosas y respetuosas. Y recuerdo por parte de mis colegas algunas de muy riguroso nivel de análisis.

En Buenos Aires, si bien uno que otro crítico se consideraba todavía miembro de CRITEA, el aporte de ellos a esa asociación fue cada vez menor –más de uno nunca llegaron a constituirse en socios a pesar de haber sido invitados– y solía suceder que algunos de los que sí se integraban y formaban parte de sus filas, permanecían mientras podían tener algún cargo que le sirviera para mostrar chapa, pero ni bien eran sustituidos por otros o cambiados de puesto, se retiraban de inmediato. En las provincias, en cambio, el grupo que sostuvo en pie a esta organización, durante por lo menos los diez años de la segunda década del siglo XXI, actuó y peleó con ahínco, pero luego perdió fuerza y, como el primigenio de Buenos Aires, se paralizó. La pandemia y sus secuelas le dieron el golpe definitivo. Ese grupo estaba formado por los críticos mencionados de las provincias y algunos pocos de Buenos Aires, entre los que me contaba, junto a Gabriel Peralta en ese primer lustro seguro, y alguno más en forma ocasional. Hay que decir, en descargo de los críticos de las provincias, lo siguiente: la entidad tenía personería jurídica inscripta en la Inspección General de Justicia, aquí en la Capital, pero mantenerla significaba tener que hacer balances contables todos los años y otros trámites, que eran difíciles de hacer porque no había con qué pagarlas –excepción hecha de los dos años en que el contador y amigo Benito Jablonka las hizo gratis–. Resulta que el grupo no tenía fondos propios, porque, salvo el insuficiente monto recaudado con la cuota mínima mensual de los muy pocos socios (no más de diez o quince), no había otros. De modo que esa ausencia de recursos, cierta falta de imaginación para conseguir fondos mínimos para moverse –es decir, una cabeza que se dedicara a eso– y la dificultad para que los integrantes, todos residentes de distintas provincias, pudieran reunirse con cierta frecuencia, hizo que poco a poco se fuera descuidando el tema de la personería que, según nos decía una abogada del INT que averiguó la situación, estaba otorgada hacía

ya tiempo, pero que no se podía invocar ni utilizar para pedir subsidios sin actualizar los papeles y cumplir ciertos requisitos, como rendir cuentas sobre el estado contable y otros asuntos. Con lo cual se llegó a un punto en que nadie tomó esa responsabilidad y el tema quedó flotando y sin solución. En el caso de los integrantes de las provincias porque nadie podía viajar a Buenos Aires a ocuparse de ese problema debido a que la entidad no tenía fondos para solventar esa gira. Y los pocos que quedaban en Buenos Aires, un poco por pereza, otro poco por desconocimiento de cómo se debía proceder ante la INJ, estaban disponibles. De modo que cuando la mencionada abogada del INT, que nos había hecho varios trámites gratis, dejó de ayudarnos debido a que se tomó una licencia por embarazo, sobrevino una suerte de apatía general en la entidad e irrumpió el naufragio. De modo que esos fueron algunos de los factores, previos a la pandemia, que más influyeron en el languidecimiento y luego la paralización final de CRITEA. Y así las cosas quedaron en un limbo del que difícilmente ya alguien pueda sacar a esa muy buena entidad que los críticos crearon por 1994, en definitiva una iniciativa que los juntó para defender los derechos de una profesión que ya venía deslizándose en los medios gráficos por un plano inclinado que la llevaba a un precipicio seguro.

Hice esta breve referencia a CRITEA –que merecería sin duda una reflexión mayor– para recordar que Gerardo Fernández, su primer presidente, y varios otros críticos después que él hicieron un sustancial aporte para fortalecer la posición de los críticos en un trance que ya en esos días era crucial: los noventa, cuando ya los tambores de guerra contra ellos empezaban a sonar en distintos lugares. Y no es casual que Gerardo fuera, en los ataques que los nuevos ideólogos y diseñadores del cambio de estilo de *Clarín*, un blanco especial. Sus fundamentadas y exquisitas críticas en ese diario eran tomadas con un ejemplo de lo que no se quería por quienes, a partir de la década de los noventa en adelante, pregonaban en breves cursos para el personal de redacción, cuáles eran las pautas del nuevo modelo y explicaban cómo debían alcanzarse, entre ellos Osvaldo Tcherkaski, que por entonces era secretario de redacción del diario y fue luego director periodístico de la maestría en periodismo del grupo. De este periodista, que es también novelista, se cuenta la siguiente anécdota, que mereció un brulote de *Página 12*. Responsable de la edición hacía varios años de un pequeño diccionario publicado por *Clarín* por esos años, las líneas dedicadas dentro de una página al músico Piotr Ilich Chaikovski eran siete, mientras que las de Tcherkaski como narrador habían merecido ocho. Veinte años después de la muerte de ese compañero cultísimo,

afable y siempre dispuesto a compartir sus conocimientos que fue Gerardo, sus trabajos siguen siendo aún un modelo –no el único desde luego, hubo y habrá otros muchos– de donde se puede aprender a hacer crítica de teatro y por supuesto buen periodismo. Bajo la máscara mixtificadora de un estilo más ágil, sintético y entretenido al que convocaba la metamorfosis –desafío al que ningún periodista razonable se opondría cuando es necesario y que el propio Gerardo practicó, si bien en condiciones normales tenía cierta tendencia a escribir largo–, lo único que el matutino se proponía era bastardear la calidad de la crítica, restándole cada vez más espacio y profundidad. Todo en una carrera por inundar las páginas, que antes se dedicaban seriamente a comentar los trabajos del espectáculo o la cultura, en un campo de distracción banal, de mercaderías de consumo rápido e inhibitorio de la capacidad de pensar del propio lector. Estrategia que con los años se extendería a la mayor parte de la información suministrada por los diarios hegemónicos y sus canales televisivos, hoy convertida en un arma mortal de manipulación tanto para sus lectores como para la amplia red de receptores a los que se dirige al enorme complejo comunicacional al que el diario sirve de agenda cotidiana.

Eduardo Giorello, un crítico de arte de amplio arco

Muy conocido en La Plata, de donde era originario, y también en Buenos Aires, como crítico de ballet y música, Eduardo Giorello (1944-2010) ejerció también durante largo tiempo la crítica de teatro. Alcanzado desde muy joven por una fuerte vocación hacia las artes, se volcó, ya al salir del secundario, al estudio de distintas disciplinas en institutos terciarios de su ciudad, entre ellos el Gilardo Gilardi. Y así egresó primero como licenciado en Cinematografía de la por entonces llamada Escuela de Cine y, luego, en 1975 como profesor en Letras en la facultad respectiva. Fruto de esa inclinación por el cine, en los inicios de los setenta, y mientras enseñaba como profesor de lengua y literatura en diversos colegios secundarios, le tomó el gusto a la crítica cinematográfica. Y, en 1973, tal como lo contó en una entrevista que le hice en 2006 en su departamento de la Capital, cerca de Callao y Corrientes, coordinó con otros artistas la filmación de *Informes y testimonios*, un documental muy comentado en su época. Y como contaba con un amigo que era por esos días secretario de redacción del diario *El Día* se puso de acuerdo con él para mandarle, cada tanto, colaboraciones periodísticas sobre cine. “Me gustaba realmente escribir y tenía información

–comentó–, de modo que empecé a hacer críticas de cine y a veces también avances sobre un estreno. Leía materiales y anticipaba películas que vendrían. Me interesaba mucho la obra filmográfica de varios directores y, en general el cine de autor, de modo que trabajaba sobre cómo se relacionaban una película con otra de un mismo artista, si había continuidad en su línea estética, si había innovaciones o desvíos."

Eran dos o tres colaboraciones por mes, pero el primero de octubre de 1976, lo incorporaron al presupuesto y fue reconocido como un colaborador permanente del diario. En esa categoría, el trabajador recibía una asignación fija por mes y tenía, en caso de ser despedido, derecho a una indemnización. Y ya no dejó nunca de trabajar en *El Día* en esa condición, si bien también pudo participar como colaborador en otras revistas y publicaciones durante las décadas que siguieron. Le pregunté si podía escribir con libertad, y me contestó: "Durante los treinta años de trabajo en el diario a que me refiero nunca tuve problemas con sus autoridades. En ese sentido, debo reconocer que me permitieron trabajar con libertad. A veces lo que decía no les gustaba a algunos que leían la crítica, porque siempre dije lo que pensaba, pero nunca perdí la continuidad por eso. Y eso significa que hubo respeto por mi trabajo." En cuanto a la calidad del pago, especificó: "En los últimos años esa retribución ha sido casi simbólica, porque al tener una jubilación docente hay que renunciar a cualquier trabajo donde se te pague una asignación mensual. Y ahí cambió la relación con el diario, porque ya tuve que trabajar como monotributista. Y, si bien me siguieron pagando una remuneración mensual, he tenido que facturar y es por muy poca plata. En la provincia de Buenos Aires hay una legislación maravillosa, que permite a un profesor jubilarse a los 50 años, cuando se acumula 25 años seguidos de labor frente al alumnado. Eso es muy bueno, pero si al momento de hacerlo cuenta con otro trabajo regular y le mantienen el vínculo laborar surge esta dificultad. Por esta fecha, escribo unas cuatro notas por mes y a veces un poco más. Pero si escribo menos, me pagan lo mismo."

–Y, ¿cuándo empezaste a escribir sobre teatro?

–Hasta 1976, en que ingresé como colaborador permanente, escribía sobre cine. Al ingresar en la nueva condición, mi primera nota fue sobre el ballet *Giselle*, en el Teatro Colón. Entonces me convertí en el crítico de teatro y música de Buenos Aires para La Plata. Yo venía siempre a Buenos Aires a ver teatro, me gustaba mucho y era más interesante que el que se veía en La Plata. Viajaba a esta ciudad y luego regresaba a La Plata, donde viví hasta el 2000 más o menos,

y escribía sobre lo que había visto. Así que todas esas coberturas durante quince años las hacía viajando cada vez que debía ver un espectáculo aquí. Luego de esa fecha me instalé en Buenos Aires y seguí escribiendo desde aquí para el diario, pero ya sin viajar tanto.

–Así que hacías ballet, ópera y teatro.

–Por aquellos años en La Plata no era como en Buenos Aires donde hay muchos periodistas para cada una de las áreas. En espectáculos había dos críticos de cine, uno de música, en este caso era yo. Y muchas veces, el crítico de música también escribía de teatro. Y eso ha seguido siendo así hasta hoy. Entonces yo abarcaba distintas áreas, amplitud que el diario aceptaba con interés. En un principio preguntaba si podía hacer tal cosa y a veces me decían que no. Eso ya no ocurre ahora. Lo que sí trataba de mantener era la cantidad de colaboraciones, a fin de mantener una continuidad lógica. Si no querían algo del Colón hacía algo de teatro. Y así me fui acercando a la crítica de teatro. Claro que durante mucho tiempo compartí la página sobre ese tema con Jorge Lopapa. Él escribía sobre teatro y yo sobre música. Cuando Jorge falleció no trajeron a nadie que lo reemplazara y entonces seguí haciendo teatro de Buenos Aires. Después llegaron al diario otras personas para cubrir espectáculos de La Plata. Pero, en ningún instante, dejé de escribir sobre teatro porque Jorge cubriera esa especialidad.

–¿Lopapa estuvo muchos años en el diario?

–No me acuerdo, pero cuando ingresé al diario él ya estaba. Jorge viajaba mucho a Europa y, cuando lo hacía, yo escribía las cosas que le correspondían a él. Y recuerdo que, a su regreso, solía enojarse cuando salían ciertas críticas estando él ya aquí, que suponían le correspondían.

–¿Y te acordás de que haya habido otro crítico importante que estuviese en la época en la que empezaste?

–No, no le dieron mucha importancia a la crítica. Allá había un crítico que se llamaba Eduardo Atencio, que seguramente alguien te lo va a nombrar. Murió hace unos años y él se ocupaba de todo lo que ocurría en La Plata: teatro, ópera, ballet, conciertos. En La Plata teníamos el teatro de ópera donde iban las compañías de acá, inclusive a veces iban revistas. Una vez, por ejemplo, llegó una en la que trabajaba Moria Casán. Y él también cubría esos estrenos. Tenía un panorama amplísimo en su función. Y es lo que también me pasa a

mí, aunque debo decir que me niego a hacer algunas críticas sobre el teatro de revista porque me da como vergüenza…

–¿Pero hasta cuándo cubriste también espectáculos de La Plata?
–Hice algunas críticas cuando mi madre se enfermó y yo debía viajar a La Plata para estar con ella. En ese tiempo me quedaba más allá que en Buenos Aires. Entonces, por ahí aprovechaba y cubría alguna cosa debido a esa enfermedad que me obligaba a permanecer allí. Para mí, además, ha sido siempre un placer infinito escribir sobre teatro. Y no tuve restricciones para hacerlo sobre lo que quisiera, tenía carta blanca, salvo que algo no interesara por una razón especial.

–¿En 2006 cuántas páginas le dedica el diario a los espectáculos?
–A veces tres, sobre todo los viernes que hay cartelera porteña y yo meto cosas de acá. Y hasta cuatro. Los sábados hay tres o cuatro. Según la época del año. Y ahí tengo una sección fija y son las recomendaciones de música que hago de obras que se ejecutan en Buenos Aires para que se enteren los lectores de La Plata, eso sale hace muchos años. Y después tengo recomendaciones de discos en la misma página.

–¿Y qué pasó cuando falleció Atencio?
–A su muerte, tomé su lugar en la crítica de ópera también en La Plata. Lo he hecho hasta hace poquito. Lo que pasa es que en estos días había un conflicto entre el diario y el teatro Argentino, así que no querían que hiciésemos críticas. Internas que ocurren. Las de Buenos Aires las mandaba por fax y al día siguiente salían.

–Ahora, ¿te manejás cómodo con internet?
–Me costó algo porque soy un poco chapado a la antigua y me había acostumbrado mucho a la máquina de escribir. Tenía una portátil y escribía con extrema prolijidad. Pero, ahora la computadora te facilita mucho las cosas, porque uno borra una frase y en el mismo lugar luego escribe otra cosa o modifica el mismo concepto.

–¿Y en La Plata hay algún otro diario en este momento?
–En este momento hay uno que se llama *Hoy en la noticia*. Después el diario ha tenido otros diarios que se publicaban allá y acá. Uno de ellos se llama *El*

Argentino, que sale a la tarde. Hubo un tiempo en que sacaban *Gaceta de la tarde*, que se publicaba solo en La Plata y, en un momento, al director le pareció importante venderlo también en Buenos Aires y para eso comenzó a imprimirlo en Avellaneda. Fue cuando desapareció *La Razón* como vespertino y se trajo ese diario aquí con la intención de cubrir el bache que había dejado el ex diario de los Peralta Ramos. Y llegué a escribir en su redacción. Ahí tengo una anécdota. Iba a alguna función de gala del Colón, con el obligado esmoquin, moño y todo eso. El diario salía a la tarde siguiente y era el único que estaba en condiciones de publicar las críticas antes de que saliera en otros medios. Entonces, al salir del Teatro Colón, con el mencionado esmoquin, un automóvil enviado por el diario me esperaba en la puerta del teatro y me llevaba a Avellaneda, a un lugar imposible, que parecía un sitio de viejos cuchilleros. Y ahí bajaba del automóvil, con el empaque que me daba el esmoquin, y me ponía a escribir en un lugar que me armaban. Y a eso de las tres de la mañana me llevaban de vuelta a La Plata, a veces en un remís, otras en el mismo camión que llevaba los diarios a La Plata. Yo vivía todavía allí.

–Es linda la anécdota.
–Sí, el secretario de redacción del diario, Carlos Fragueiro, que era amigo mío y es el que me hizo contratar en la publicación, me decía: "Ni en el *New York Times* hacen esto." Fragueiro lamentablemente murió.

–¿Notás que a lo largo de todas estas décadas el diario le daba más importancia al teatro que en la actualidad?
–Sí, seguro. Hubo un momento en que no podía haber una función en el Argentino que no saliera reflejada en el diario. En cambio, ahora pasan infinidad de hechos importantes en Buenos Aires o La Plata y por ahí no quieren que hagas nada. Hay prioridades, sobre todo relacionadas con la televisión. Se impone en especial lo que tenga que ver con el vedetismo. Es una etapa de decadencia.

–¿El diario se vende solo en La Plata?
–También en el interior de la provincia, en Mar del Plata. En un momento creo que tiraba 70 mil ejemplares. Pero después ya nunca más supe cuántos imprimían, que deben ser mucho menos.

–¿El *Diario Popular* sigue saliendo?

–Sí, es del mismo director, pero ahí no hay críticas firmadas. Por ahí hacen algún comentario, alguna crónica, pero no llega a ser crítica. Nunca trabajé en *El Diario Popular*, además por el tipo de publicación que es y para el público al que va dirigido, las críticas del Colón y cosas así no tenían demasiado sentido.

–¿Con qué elementos te manejabas a la hora de hacer crítica en general?

–En mi caso, y por venir de la facultad de Letras, le he dado siempre mucha importancia al tipo de análisis que hacíamos basados en las enseñanzas de Raúl Castagnino y otros maestros. En aquel momento la receta era el análisis de Castagnino y ese acercamiento a obra literaria fue lo que me permitió una aproximación al teatro y a la música. Creo que mi decisión de hacer crítica nació de la confluencia de varias cosas: por un lado, mi acercamiento a la literatura, por el otro, un aprendizaje de la música. A lo cual se agregó el intento de una actitud lúcida frente al espectáculo, a la obra de arte. Y para eso me puse a investigar por mi cuenta. Las primeras herramientas me las habían dado ese tipo de análisis literario y luego vino lo del fenómeno artístico, el autor, la obra de arte, el público. Y ahí yo siempre metía una cuña entre la obra de arte y el público. Porque pensaba que la actividad del crítico es la de un mediador. Y es algo que sigo pensando. Es el mediador que, yendo un poco más allá que el público común, tiene la posibilidad de expresarlo, de manifestar lo que piensa sobre una obra de arte a través de un artículo escrito. Por otra parte, hay algo que también me enseñaron en el diario desde un comienzo: "Vos no escribís ni para el artista ni para el intelectual, sino para todo el mundo." Y eso a mí me quedó siempre muy claro, inclusive ahora en *Ámbito Financiero*, donde también colaboro.

–¿Y en *Ámbito Financiero* qué hiciste?

–Hice música, ópera y ballet durante más de diez años. Y también estuve una década en el diario *La Prensa*, desde los comienzos de los noventa hasta el 2000, haciendo crítica de música y danza. Después tuve conflictos con el diario, que me dejó de dar trabajo. Le hice un juicio y lo gané y me fui a Europa con eso. Es un buen final. Estuve en París y vi teatro y ópera y todo. Me habían explotado bastante porque siempre me pagaron poco…

–¿Ese despido se produjo cuando hubo un cambio del diario?
–Fue a posteriori de eso, cuando estaba Jorge "El Turco" Manzur y Blanca Rébori. A Ana Seoane también la echaron por esa época. A mí no me echaron exactamente en el momento de Ana. Ella era redactora, ocupaba un cargo. En cambio, yo era colaborador.

–¿Y en general recordás haber tenido problemas con la gente del espectáculo a partir de tus críticas?
–Pocas veces, pero algunas fueron muy duras. De eso preferiría no hablar. Una vez con una coreógrafa de acá: había hecho una crítica donde decía que el espectáculo no era bueno, y me llamó como loca y me dijo que me iba a hacer una carta documento. Después se debe haber arrepentido porque nunca hizo nada. Pero ese tipo de cosas se produjeron, aunque nunca demasiado graves. En La Plata a veces he tenido algún problema porque siento a los hechos artísticos de La Plata como propios y debe ser más o menos así. Soy contribuyente, la casa materna la tengo todavía en La Plata y pago impuestos y entonces me siento con derechos y como el teatro es oficial a veces me pongo un poco duro con lo que pasa en La Plata. Y eso me costó algún problemita.

–¿Pero estás de acuerdo con que la crítica es una actividad conflictiva?
–Es conflictiva y peligrosa. Y está siempre en un punto limítrofe. Todo puede estar bien, pero de pronto, puede haber un detalle que hace que todo se convierta en malo. No he tenido problemas demasiado graves, pero lo que a veces pienso es que existe un poco de indiferencia de parte de la gente. Cuando se habla muy bien de un espectáculo nadie le da pelota a ese hecho, pero basta que se diga que algo no está bien para que se reaccione y todo sea magnificado. Eso es muy molesto. Cuando alguien me agradece una crítica me da ganas de decirle: "Mirá que en otro momento puedo decir otra cosa, distinta a la que dije esta vez." El crítico tiene que opinar siempre con sinceridad, esa es su misión. No creo tampoco en la objetividad absoluta, no lo cree nadie. Pero sí creo en la preparación y en el conocimiento y la experiencia personal del crítico. Por eso, a veces, trato de luchar contra gente que ocupa un lugar dentro de la crítica que no le corresponde porque no tiene conocimientos ni autoridad para hacerlo. Una cosa es tener toda una vida dedicada a esto y haber transitado por un montón de cosas. Y entonces es como que tu palabra está autorizada para decir determinadas cosas. Pero hay gente que piensa que pueden decir lo mismo con

una experiencia mucho menor o una aproximación a la obra de arte mucho más paupérrima.

–¿Qué te suele pasar cuando salís de un espectáculo? ¿Sentís seguridad acerca de lo que vas a decir?

–Yo estoy seguro conmigo mismo, con lo que creo. Yo voy a ver un espectáculo, salgo y te digo exactamente lo que me pareció. Eso para mí es un mérito en el crítico, porque hay críticos que salen y te preguntan qué te pareció. Y a partir de lo que le decís empiezan a conformar su propia opinión, pero prestada. En cambio, tengo mis propios conceptos, me puedo equivocar, eso seguro, pero los tengo, aunque el espectáculo sea muy raro y difícil de acceder, lo analizo desde esos conceptos. Y lo hago desde la honestidad.

–La honestidad es un valor necesario en el crítico. Pero se necesita también formación, si bien a veces hay mercenarios con bastante formación.

–Bueno, hay casos de críticos que escriben maravillosamente bien, pero en los conceptos se les adivina a veces que tienen relación con alguna directiva o con algún interés extra artístico. Pero tienen oficio, solo que lo utilizan para servir a un fin que no es el artístico. En cambio hay otros críticos que por ahí no tienen un oficio tan sólido, no son García Márquez escribiendo, pero vos te das cuenta que apuntan a lo esencial y es lo que uno tiene que hacer como crítico, revelarle a la gente. Entonces ahí reivindico el rol de mediador.

–Hubo una etapa donde las críticas, además de tener espacio y prestigio, estaban por lo general bien escritas. ¿Coincidís en eso?

–Me parece que ese es el objetivo fundamental de la crítica o del espectáculo: lograr que lo que se lea tenga la mayor calidad. Me parece que sí, que era así, pero, como todo en la Argentina, esa práctica se ha vuelto más rudimentaria. En lugar de ir hacia adelante vamos un poco hacia atrás en muchos sentidos. Sobre todo en la cultura general del pueblo, se ha venido abajo escandalosamente diría yo. Entonces lo que escribía un crítico en *La Nación* hace 15 años, ahora no se escribe. Ha cambiado la época. Han cambiado las propuestas pero también han cambiado los críticos. Había gente que realmente eran casi autores literarios, y uno tenía que respetarlos como si lo fueran.

–¿Qué crítico te acordás de otro tiempo que te gustara?
–A mí me gustaba mucho Emilio Stevánovich, era un compañero al que lo quería mucho. Y con él también tengo una anécdota, un poco triste, que tiene que ver con el reestreno de la pieza *Diatriba de amor contra un hombre sentado*. Yo había estado en una audición suya a la que me había invitado un fin de año. Nos habíamos conocido en Bariloche, él había ido a una reunión de *Primavera Musical* en esa ciudad y yo también. Hablamos mucho porque ese año se terminaba e hicimos el análisis de varios de los espectáculos más interesantes y yo había dicho que uno de los que más me había gustado era *Diatriba de amor contra un hombre sentado* y alguien dijo que se estaba por publicar el texto. Y entonces hice votos para que se publicara. Hoy tengo ese libro en mi biblioteca y en estos días, viéndolo de nuevo, me gustó leer la historia. Y recordé a Emilio, que murió joven, con un poco más de 60 años.

–¿Hay algún crítico musical que te haya interesado especialmente?
–Sí, alguien del que tampoco me quiero olvidar: Enzo Valenti Ferro, una personalidad muy importante de la crítica musical. Además trabajé en los últimos números de *Buenos Aires Musical*, ahí estuve. Él era el director. Bueno, me parece un buen modelo de crítica: exigente, duro, ácido. Tengo un libro donde él habla de la ópera y recopiló críticas que había escrito en distintos medios y algunas eran lapidarias. Y era capaz de criticar incluso a los intocables.

–En algunas, como él mismo reconocía, había exagerado.
–Nos puede pasar a todos. Y a mí me pasa, hago crítica de ópera en *Ámbito Financiero* y me digo que, si tuviera que juzgar con los parámetros que utilizaba diez años atrás, me moriría, me quedaría sin ningún espectáculo, por ahí alguno excepcionalmente. Y también ha cambiado el público, ha cambiado el oyente, que ahora, por conocer menos, se queda con cosas que antes hubiéramos criticado, defenestrado. Escucho aplaudir trabajos no sé por qué. En ese sentido, el crítico tiene que ir adaptándose a la época en que escribe, porque, si uno se pone en la postura del crítico que fue hace diez años, no tendría casi sentido escribir, no tendría lectores. Y la gente, que necesita de vos como mediador, que es lo que te decía antes, se encontraría con alguien al que no le gusta nada. Entonces hay que ir introduciendo a la gente en el conocimiento o en la apreciación de la música, de la ópera, del teatro, de una manera persuasiva. Es una tarea muy difícil. Porque si se escribe siempre lo que se piensa de una obra de arte y así reflejás tu verdadero pensamiento, pero al otro, al lector, al

destinatario de tu mensaje, no le sirve para nada, la pregunta sería: ¿para qué trabajás en un diario? ¿Y cuál es la misión de un diario? Informar, educar, de alguna manera abrir la mente de quienes leen. Creo que esa misión de abrir la mente es muy importante.

Carlos Pacheco: almorzando con Tadeusz Kantor

Platense como Eduardo Giorello, pero más joven, Carlos Pacheco se inició también en la crítica teatral escrita en el diario *El Día*, si bien antes había practicado esa especialidad en la radio. Se lo puede ubicar perfectamente en la camada de los ochenta porque comienza en la crítica teatral justo en el punto de arranque de esa década. Con una trayectoria de cuarenta años continuados en el métier, que incluyen, desde su dedicación exclusiva a la crítica teatral en medios como *El Día*, *La Gaceta de Hoy, Página 12* o *La Nación* (diario en el que actualmente escribe) hasta el trabajo de editor en distintas revistas (*Talita*, *La Maga* o *Picadero*, entre otras), además de una persistente labor como docente en las últimas décadas, Carlos es hoy uno de los críticos de teatro más reconocidos del país. Y, en el Instituto Nacional de Teatro, al que ingresó en el año 1998 y estuvo al frente del departamento de prensa y ediciones casi hasta fines de 2022 (en que había iniciado los trámites de su jubilación en esa entidad), desarrolló una fecunda labor para que desde ese lugar se difundiera no solo la extendida y diversa actividad teatral que se despliega en Buenos Aires y las distintas provincias del país –tal como lo requiere el carácter federal de la entidad–, sino también para que sus críticos y artistas tuvieran allí un espacio para reflexionar sobre las improntas estéticas y creativas que definen a sus trabajos. Pero enterémonos por él mismo de cómo ha sido su carrera a lo largo de estos años y qué retos supone hoy ser un crítico en la Argentina. La entrevista incluye varios diálogos, el último, es del año 2021.

–Carlos, empezaste a hacer crítica primero en la radio, ¿no?
–Sí, empecé en 1980 en un programa diario que se llamaba *Mediodía* y que iba de 11 a 12.30 en la radio de la Universidad de La Plata. Lo conducía un amigo, que un día me pidió si le podía cubrir allí un espacio haciendo crítica de teatro y libros. Acababa de terminar en la universidad la carrera de periodismo y estudiaba teatro. Y le dije que no, que me parecía absurdo y él me contestó que empezara y que me iría bien. Me convenció y me largué a hacer eso y, al año y

medio, en 1981, me llamaron del diario *El Día*, que tenía un crítico en La Plata, Eduardo Atencio, pero que solo escribía sobre lo que iba de Buenos Aires a la ciudad y no lo que pasaba dentro de ella, que eran obras que pertenecían al movimiento independiente. Y me llamaron a mí para que me ocupara de hacer la crítica de las obras que se veían en ese sector. Para el diario escribía, además, Jorge Lopapa, que hacía críticas de espectáculos de Buenos Aires, donde vivía, y se publicaban en *El Día*. Otro que escribía por entonces en la sección era Eduardo Giorello, que se dedicaba a la ópera y a la danza.

–¿Entraste entonces al diario a escribir crítica en una década en que el movimiento de teatro independiente empezaba a crecer de nuevo?
–Sí, se estaba gestando un movimiento muy fuerte en el área independiente y no tenían a nadie que lo siguiera desde la crítica. Y en esa etapa la coordinadora de la sección Espectáculos, que era Julia Montesoro (después ella se trasladó a Buenos Aires y empezó a escribir para *Diario Popular*, *La Gaceta de Hoy* y luego *La Nación,*) se dio cuenta que era necesario cubrir esa área y por esa razón me llamaron. Y en 1984 fui yo el que se mudó a Buenos Aires, porque *El Día* sacó acá *La Gaceta de Hoy*, un vespertino que trató de ocupar el lugar de *La Razón* cuando el diario decidió abandonar esa franja del día y pasarse a la mañana. Ese diario de la tarde sólo duró dos años y trabajé ahí en ese tiempo. Después, entre 1987 y 1990, tuve un *impasse* en que no hice críticas y trabajé en la oficina de prensa del Teatro Cervantes. Y en ese último año me llamó Gabriela Borgna para incorporarme a *Página 12*. Allí escribí en 1990 y 1991. Más tarde estuve un tiempo en *El Cronista Comercial*, pero no hacía críticas, sino notas especiales, producciones. En 1992 me fui a *La Maga*. Empecé como colaborador, teniendo una página y después fui editor de la sección Teatro hasta que llegué a ser secretario de redacción. Esa fue la etapa más linda de mi carrera. Era copado porque hacía lo que quería, lo que me parecía y había dos redactoras que eran Sandra Chaer y Bibiana Ricciardi. Alejandro Cruz también estaba y era colaborador. Y con ellos laburábamos mucho, en un clima muy divertido. Viajé mucho a festivales internacionales, lo que me posibilitó conocer propuestas escénicas de creadores muy importantes del mundo. Y más tarde, en 1998, cuando esa publicación cerró, ingresé a trabajar al Instituto Nacional de Teatro. En 2000 empecé a trabajar en *Elfoco.com*, que era un portal en Internet de la *Rock & Pop*, con derivaciones en España, Chile, México y Brasil. Eso duró dos años. Y también en el 2000 me llamaron de *La Nación*, matutino en el que escribo regularmente como colaborador permanente.

–¿En algún momento de tu actividad laboral estuviste también con Emilio Stevánovich, no?

–Claro, estuve con Emilio. Esa época fue linda también. Creo que fue desde 1986 a 1989, tres o cuatro años. Era en el programa *Semanario Teatral del Aire* que salía por Radio Municipal.

–¿Hacías críticas?

–Sí. Y lo ayudaba a él en las entrevistas. Esa fue una buena época porque conocí a gente muy interesante. Él me llamaba, por ejemplo, a las siete de la mañana y, después de putearme por estar todavía durmiendo, me decía: "Esta noche vamos a comer un churrasco a La Emiliana (restaurante que estaba en la calle Corrientes) con Tadeusz Kantor." O podía ser Marilú Marini o Marcel Marceau. Y, para mí, era fantástico. Él traducía en la cena y pagaba la cuenta y yo conocía a todos esos personajes. En otras horas nos peleábamos mucho porque Emilio tenía un carácter muy fuerte, pero compensaba su mal talante con gestos de esa naturaleza, que eran estupendos. Todos esos grandes artistas pasaban por su programa y luego los invitaba a cenar o a almorzar y me llevaba con él.

–Un tipo muy relacionado.

–Y extremadamente culto. Continuamente hacía observaciones que te dejaban pensando. Me acuerdo de un espectáculo de Vittorio Gassman que me pidió que viera. Es que agarré a Emilio en la última etapa de su carrera y ya no iba tanto al teatro y, en esas ocasiones, me mandaba en su lugar. Fui a ver actuar al gran actor italiano y al otro día, un sábado, teníamos programa. Temprano a la mañana me llamó y me pidió que comiéramos antes de salir al aire. Y durante el almuerzo me preguntó qué me había parecido el trabajo. Y le confesé que no me había gustado nada, que me había resultado aburrido. Entonces me dijo que no me enojara, pero que la crítica la haría él. Y en el programa le cantó loas a Gassman. Y yo lo miraba y pensaba en que, incluso, había estado de acuerdo con varias de las observaciones que le había planteado.

–Lo que indica que los críticos no siempre dicen lo que piensan.

–Después me explicó algo que me pareció interesante. Y era que a las grandes figuras había que tenerles consideración, no dijo exactamente esa palabra que suena algo peyorativa, usó otra expresión que no recuerdo, pero que en definitiva significaba que se las debía valorar por su historia, por todo lo que habían hecho durante su trayectoria. Creo que esa generación tenía otra mirada

respecto de los artistas. Me parece que ahora nosotros no tenemos ídolos en el arte. En cambio esa generación sí los tenía. Los consideraban de otra manera.

–Cuando se venera a una figura siempre es difícil criticarla.
–¿Cómo hacés? Me contaba hace un tiempo un amigo que vive en Unquillo que, una vez, Edmundo Guibourg fue convocado para estar junto a Margarita Xirgu en la filmación de una película al parecer horrible. Se trataba de *Bodas de sangre*. Eso también lo contaba Alfredo Alcón. Sucede que la Xirgu pidió, para filmar la película, que estuviera a su lado alguien de teatro y le enviaron a Guibourg, que no sabía nada de cine. Así que no hubo forma de mejorar la actuación de la diva. Alcón, recuerdo, recomendaba a todos que si tenían la oportunidad de ver el film no lo hicieran porque podían llevarse una idea absolutamente equivocada de la actriz española.

–También trabajaste en una revista de La Plata. ¿Cuál era?
–*Talita*. Se llamaba así por el personaje de *Rayuela*, la novela de Julio Cortázar. Trabajé en las dos revistas con títulos que homenajearon a personajes de *Rayuela*. La otra fue *La Maga*. *Talita* salió antes del advenimiento de la democracia, en 1981, 1982 y parte de 1983. En esos tres años deben haber salido seis o siete números. Era muy linda revista, de cine, teatro y literatura, donde se hacían más notas que críticas. Y la entrevista central era dedicada siempre a un gran artista, como Ricardo Piglia hablando de su novela *Respiración artificial*, por ejemplo.

–¿Con quién la hacías?
–Con Carlos Vallina, que es un director de cine, el papá de Julieta, la actriz. Y un poeta y periodista, Guillermo Lombardía. Los tres dirigíamos esa revista. Fue también una experiencia agradable. Fue premio después del Fondo Nacional de las Artes, pero ya no sé en qué año.

–¿Y en *El Día* cómo eran los espacios para escribir, amplios o escasos?
–No, no había problemas de espacio. *El Día* en ese momento tenía un suplemento de espectáculos que estaba muy bien. Había críticos de cine, teatro, música, danza y ópera, todos de buen nivel. La sociedad platense es muy culta. Además, junto con el teatro Argentino y el Coliseo Podestá, se usaba mucho otro teatro, el de la Amia. Y después estaban las pequeñas salas independientes. En aquella época el diario le daba mucho valor a todo esto. En ese tiempo no

había problemas de espacio ni tampoco un control riguroso, teniendo en cuenta que era todavía un momento bravo, el de los últimos años de la dictadura. Y se estaba empezando a tornar atractivo el movimiento independiente, debido a que en La Plata había muchos egresados de la Escuela de Teatro y de dos o tres talleres particulares. En esos días había estrenos todo el tiempo. La ciudad recuperaba un espacio muy importante que había dominado el campo cultural local y que era el teatro independiente.

–¿Cómo te las ingeniaste cuando tuviste que empezar a hacer críticas frente al hecho de que nunca las habías hecho? ¿Cómo las encaraste, con algún método o guion?

–Al principio fue muy difícil porque si bien era lector de críticas me resultaba terrible hacerlas. Sí, me armaba un guion, tiraba unos datos sobre el material, sobre el texto, sobre la obra propiamente dicha y después lo que siempre me interesó de la crítica es ver qué me dice ese espectáculo a mí hoy, en este momento de mi vida. Apuntaba a contarle al espectador cuál era la propuesta del director. Además, la crítica de radio siempre es muy corta, muy directa. Me acuerdo que no escribía, aunque había que hacerlo y leerlas, pero ahí, en esa primera etapa, no lo hacía. Por otra parte, realizaba otro laburo periodístico, que era invitar a los artistas a que concurrieran al programa. Era un programa que se escuchaba mucho en el ambiente de la Universidad, los estudiantes escuchaban su radio y constituían el público potencial de esos espectáculos, todo lo cual lo hacía interesante. Y en La Plata había directores que montaban espectáculos atractivos y también experimentaban. Me acuerdo que vi una versión de *Fuenteovejuna*, un unipersonal en el que la historia la contaba Mengo. Después había otra puesta de una obra de Pacho O'Donnell, que no era muy potente desde lo actoral, pero el director, Quico García, había hecho un trabajo espacial que era magnífico. No te resultaba sencillo criticarlos porque se metían en cosas que no eran fáciles, al menos para mi que recién comenzaba. Y volviendo a la pregunta: no partía de un esquema clásico general, porque nadie me lo había enseñado. Fui haciendo lo que me salía más rápido y mejor a la hora de promover cierto interés entre los oyentes de la radio o los lectores del diario.

–¿Y a qué críticos leías?

–Leía a los críticos de Buenos Aires: Jaime Potenze, Osvaldo Quiroga, Rómulo Berruti. Y, en una época, hablaba mucho con Yirair Mossian, que por entonces dirigía la Escuela de Teatro de La Plata. Él me presentó a Stevánovich porque

me estaba quedando sin laburo porque se cerraba *La Gaceta*. Y, de no conseguir otro trabajo, la perspectiva era volver a La Plata o no sé qué otra cosa. Y en ese dilema estaba cuando se me ocurrió llamar a Yirair para ver si había trabajo en *Tiempo Argentino*, donde él estaba, pero no había posibilidad, porque también ellos estaban en conflictos laborales. Y, a los pocos días, hubo una conferencia de prensa en el San Martín y llegó Yirair y me preguntó cómo estaba. Y le contesté que seguía igual. *La Gaceta* no había cerrado aún, pero era inminente el cese de sus actividades. Y justo entró Stevánovich y Mossian me lo presentó y le contó mi caso. Me pidió el número telefónico, lo guardó y durante un largo tiempo no me llamó, así que descarté por espíritu práctico que lo hiciera. Pero tres o cuatro meses más tarde un día sonó el teléfono y era él que me llamaba para ofrecerme trabajar en su programa.

–¿Y lograste mantener esa libertad para hablar sobre cualquier espectáculo que habías conseguido en La Plata?
–Sí, por suerte, nunca me ocurrió que alguien me dijera: "Una crítica se escribe así" o "esto se analiza del tal manera", lo que fue provocándome cierta seguridad.

–Más allá de tu experiencia, ¿estás de acuerdo en que muchos críticos escribían, y aún hoy lo hacen, sobre la base de ciertos esquemas?
–Sí, totalmente. Creo que lo más terrible que le puede pasar a la crítica hoy es que siga manteniendo el esquema de la década de los cuarenta o los cincuenta del siglo pasado. Empezar a hablar por el texto de una obra cuando hoy, a veces, ni existe o no tiene el peso que tenía en otra época, es, me parece, desacertado. Pero algunos críticos siguen procediendo así, mantienen ese esquema. Inclusive diría que en mi caso lo mantengo cuando los diarios en que trabajo lo mantienen y tácitamente me lo exigen. Pero no es porque esté de acuerdo con ese método.

–Es decir: ¿no prescindís totalmente de usarlo, si estás obligado?
–O, por lo menos, no intento, cuando el ritmo de laburo es fuerte, buscar otro formato muy diferente del más habitual. Mi mayor dificultad la tuve al establecerme en Buenos Aires. En esa época el Teatro San Martín traía a distintas compañías internacionales y de buenas a primeras me encontré con espectáculos como los del polaco Tadeusz Kantor o los de Pina Bauch. Y no tenía una base sólida como para criticar esas experiencias, porque me había

formado en La Plata, que era una ciudad, si bien culta, no muy acostumbrada a la visita de estos espectáculos y donde tampoco se había llegado a ese tipo de creatividad en teatro. Y tenía que escribir en *La Gaceta* para una comunidad que era la porteña. Fue un choque muy fuerte, porque ¿de dónde me agarraba para criticar a una artista como Pina Bauch? Y ahí tomé conciencia de que, frente a esa dificultad, tenía que ponerme a leer y estudiar mucho y hacer algo para poder empezar a entender esos procesos. Y como el diario era un vespertino te exigían que la crítica saliera enseguida y a veces me hacían ir a la noche a escribir. Y yo sufría. Además, no había Internet. Y ahí fue que aprendí lo que siempre digo: uno como crítico responde a su comunidad y si responde solo a ella y se queda ahí toda la vida, será eso: un crítico de dicha comunidad. Por eso, después, fue tan interesante para mí asistir al Festival Latinoamericano de Córdoba y ver tantas obras en el exterior. Si me hubiese quedado sin salir de La Plata hasta hoy, es muy probable que no hubiera podido comprender otros procesos creativos.

–Y esa dificultad que experimentaste con Kantor, ¿no la sentiste también frente a otros espectáculos que aparecieron por esa época, sin la calidad, desde luego, del polaco?

–Sí. Pero ya después todo se hizo más fácil porque empecé a ver mucho teatro, a hacer entrevistas a directores y actores y fui descubriendo cuales eran sus intereses creativos. Eso no significa que lo que haya escrito estaba bien, pude haberme equivocado sin duda. Pero lo importante es que descubrí y llegué a comprender por qué el teatro alemán decía lo que decía, por qué el español o el cubano trabajaban de esa manera o el uruguayo tenía esa forma de actuación, por ejemplo. Comencé a entender que ciertos mecanismos de la representación tenían relación con cada territorio en el que se producían, su historia social, política, artística. Me acuerdo que una vez vino una obra de Marguerite Yourcenar dirigida por una de las grandes actrices uruguayas, no me acuerdo ahora su nombre. Y era muy débil porque lo que mostraba ella en escena iba totalmente en contra del texto. Y, los uruguayos, consideraban a ese espectáculo una maravilla, un material digno de mostrarse en cualquier lugar. Lo mismo me pasaba a veces también con el teatro de nuestras provincias. No digo que al juzgar ciertos espectáculos no me equivocara, pero lo importante fue que perdí al escribir el temor que me invadía por los años 1986 o 1987. Además, recién llegado a Buenos Aires creía que los porteños me iban a devorar, que se pondrían a preguntar quién era yo que me ponía escribir crítica de teatro.

Y ahí leí mucho más a los demás críticos. Como recibía en *La Gaceta* todos los diarios me los leía uno por uno. La vez pasada, en una mesa redonda, Rómulo Berruti se reía porque le decía que mis maestros en la crítica de teatro habían sido todos ellos, los que escribían en su tiempo. Y es cierto, los leí. Mal o bien, pero no tenía otra fuente de información sobre lo que se veía en Buenos Aires. Leía cómo opinaban ellos sobre determinados trabajos escénicos y reflexionaba mucho sobre el trabajo de ellos en relación al mío.

–Y después te fuiste especializando bastante en lo que se llamaban las nuevas tendencias.

–Ahora se habla de las micropoéticas, ese es el término en uso. Lo de las nuevas tendencias tiene que ver con que había empezado a trabajar ya en La Plata con el Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral (Celcit) y cuando me instalé en Buenos Aires me incorporé a la sede porteña de esa entidad. Como había convenios con España y en ese país existía lo que ellos llamaban Centro de Nuevas Tendencias Escénicas, su director, Guillermo Heras, vino a dar algunos talleres a la Argentina y ahí se empezó a utilizar esa expresión, que en rigor nosotros la tomamos del vocabulario de los estudiosos españoles. Y al poco tiempo estábamos haciendo acá un festival de nuevas tendencias, que fue una movida atrayente donde se nucleaba lo que pasaba en Buenos Aires que se consideraba nuevo, provocador. Lo hicimos de 1988 a 1991, uno por año. Dejé el Celcit en 1992 y empecé a trabajar en *La Maga.*

–¿Y en el Celcit qué hacías además?

–Hacía la prensa y escribía a veces en la revista. También hacía ciertos trabajos de producción (trajimos, por ejemplo, a La Cochera) o era asistente de algunos directores que venían a dar talleres. Y así nos metimos en eso de las nuevas tendencias y quedé rotulado como un chico adherido a esa corriente. Y después hicimos con Alejandro Cruz un programa por televisión –Canal (á)–, que se llamaba *Nuevas Tendencias*.

–¿En *La Maga* de cuántas páginas disponías?

–Dependía del material que tuviéramos, pero en general tenía entre tres y cuatro páginas por semana. Ahí tratábamos más que nada de hacer grandes producciones con determinados espectáculos, sobre todo porque, como la revista era semanal, lo que queríamos evitar era que el lector –que ya había leído en los diarios las notas de adelanto o las críticas de algunos de esos

trabajos escénicos– no leyera otra vez un comentario parecido al que había leído. En cambio, las producciones le proveían a ese lector un material distinto, que incluía información acompañada a menudo con entrevistas al director de la obra. Estrenaba Copi, por ejemplo, y ahí íbamos nosotros con una gran producción periodística sobre ese creador. O reparábamos mucho en los nuevos autores y directores que comenzaron a desarrollar sus trabajos en los 90 y a quienes los diarios nos les daban mucha importancia.

–¿Hacías críticas también?

–Sí, pero las críticas eran muy chiquitas porque iban en la agenda. Entonces no podías pasarte de las 25 líneas. Había una agenda de actividades y todo allí era chiquitito. Y eso era horrible. En realidad, *La Maga* tiraba opinión crítica, pero no en las críticas de teatro sino en las notas o a partir de los entrevistados. Y la opinión del periodista se percibía más en la elección del que era entrevistado, o en esa producción que se armaba, antes que en la crítica propiamente dicha. Solamente en algunas oportunidades hicimos críticas largas de algún espectáculo en particular, pero si no las críticas eran cortas.

–¿Cómo se inició esta labor tuya en el Instituto Nacional del Teatro y con qué propósitos periodísticos?

–Al llegar al Instituto para hacer prensa tenía dos posibilidades: dedicarme solo a hacer gacetillas y pedirles a los periodistas del país que me ayudaran a divulgarlas o pensar en algo de más proyección y consistencia para la propia entidad. De modo que insistí mucho ante las autoridades para que saliera la revista *Picadero*, además de impulsar la edición de libros y cuadernillos, porque ese podía ser un espacio en el que se divulgara la voz de los artistas. Sobre todo, la de los creadores de las provincias, porque los de Buenos Aires han tenido por lo general buena prensa. Y, por lo demás, eso congeniaba con los propósitos de una entidad como el Instituto que es federal. Y la revista, al aprobarse y empezar a publicarse apuntó a ese objetivo, a promover el conocimiento de quienes hacen teatro en toda la Argentina. Y a la vez, el otro tema era que el Instituto, que no tiene proyectos pensados para periodistas, y sí becas para investigadores, ofreciera también un espacio para que ellos, en especial los de las provincias, escribieran sobre lo que ocurre en el teatro en sus ciudades. Y con eso darles, al mismo tiempo, un sitio en el que pudieran volcar pequeños ensayos, notas o producciones que en sus medios no se contemplaban.

–¿Cómo han sido tus relaciones con la gente de espectáculos?
–En general son buenas, no tengo rollo. Salvo alguno que se debe haber enojado por una crítica mala.

–¿Te lo ha mandado a decir?
–Sí, o me lo ha dicho. Pero lo más frecuente es no tener problemas. Ha habido actores que un día me dejaron de saludar y pasado un tiempo volvieron a hacerlo. Pero eso es algo común, que cualquier crítico puede contar. Algunos, en cambio, ante un elogio me han llegado a decir: "Gracias por haberme salvado en ese proyecto horrible en el que estaba." Y ahora, como estoy en el Instituto y todos pasan por acá, a veces me he enfrentado con alguno al que le puse regular. Esas calificaciones siempre traen problemas. Y no creo que quieran o piensen sacarlas. Pero es un recurso que habría que eliminar, el único diario que no calificaba era *La Prensa*.

–¿Qué es lo que te estimula a seguir haciendo crítica a través de los años?
–Como crítico lo único que me interesa realmente es ver un buen espectáculo. En los períodos de espectáculos muy malos siento que no existe algo que me provoque y eso me ha llevado hasta odiar la profesión, porque en esos casos me cuesta mucho ejercerla. En un encuentro teatral en Mendoza, realizado hace algunos años y en el que me invitaron a hablar, dije que el crítico es alguien cuya función es poner en crisis el objeto que tiene bajo su observación. Pero para que eso ocurra, el primero que tiene que entrar en crisis es el propio crítico. Si el espectáculo que tengo frente a mí no me provoca, no me pone en crisis, no tiene ni siquiera una pizca de algo que ponga en movimiento mi interés, me resulta muy difícil entusiasmarme para escribir. En la historia de la crítica del teatro ha habido varios momentos en que se ha puesto en crisis al crítico. El Di Tella puso en crisis a los críticos acostumbrados a ver otra clase de espectáculos y a hacer otro tipo de análisis. El *underground*, el teatro de la imagen, la nueva dramaturgia de los años noventa puso en crisis los métodos más habituales de análisis de los críticos de esa época. Todas las mutaciones estéticas que aportan algo –no las que empobrecen– enriquecen el conocimiento del crítico y hacen su tarea más atractiva y entretenida. Incluso al público que va al teatro con una idea que no sea solo la evasión. Hace unos años, recuerdo que un mes de noviembre, casi todas las críticas de *La Nación* llevaban una calificación de los espectáculos que no sobrepasaba el regular. Y

un día Susana Freire, que era la jefa de la sección, nos llamó a los periodistas y nos dijo: "No sé qué hacer porque no le estoy recomendando nada al lector. Le estoy diciendo que no vaya al teatro, con lo cual: ¿tiene sentido que sigamos viendo espectáculos?" Tenía razón en un punto.

–Si la función del profesional fuera solo la de recomendar, la prevención tendría sentido. Pero, en mi opinión, el crítico expresa, cuando es honesto, lo que él cree. Pero el espectador puede tener siempre otro punto de vista.

–Siempre digo que un crítico no posee la verdad. Da su opinión de acuerdo también con su experiencia personal, profesional. Por algo firmamos lo que escribimos. Lo que se publica no lo dice el diario, sino el crítico. Y la última palabra siempre la tiene el público. Esas deberían ser las reglas del juego. Una vez en Tucumán me preguntaron en un encuentro teatral si un joven crítico podía criticar bien un espectáculo y respondí que en todas las profesiones se es primero joven. Un médico empieza siendo joven, un mozo, un metalúrgico. Hay que empezar en alguna ocasión a trabajar y lo más común es que se empiece joven. Pero también es necesario tener en claro que hay que ser muy responsable y para eso capacitarse mucho. Claro que hay personas que desearían empezar sus trabajos con una mayor experiencia. Pero eso no siempre es posible y tampoco otorga una garantía de infalibilidad, porque hasta los más sabios se equivocan, a veces.

–Por otra parte, el crítico aprende todo el tiempo. Y tal vez el gran desafío sea poder tener la suficiente flexibilidad, aun siendo ya grande, para captar los cambios cuando ocurren.

–Eso sería fundamental. Cuando apareció el movimiento *underground* hubo toda una generación de críticos que no podían entender el fenómeno. Eran hombres cultísimos, pero sus experiencias personales y sus opiniones no tenían que ver con esa generación, con esos discursos. Y en los medios nos mandaban a ver esos espectáculos a los más jóvenes.

–Y es posible también que una parte de los argumentos que ellos esgrimían tuvieran una parte de verdad, porque lo nuevo no siempre es bueno por el solo hecho de ser nuevo.

–Seguramente. Pero me refiero sobre todo a cierto espíritu descalificador. Hace un tiempo estuve revisando los archivos de fiestas de teatro anteriores,

de otros años, y recurrí bastante a *La Nación*. Y uno de los críticos en que reparé fue Jaime Potenze. Miradas desde la actualidad, esas críticas producen vergüenza ajena, porque están trabajadas todas sobre una ironía que es siempre descalificadora. Una crítica, refiriéndose a un grupo de Río Negro, decía: "Lo único bueno de esta gente es que está al lado de Bariloche." Y era Potenze, uno de los críticos con más presencia en el medio. Lo mismo me ha pasado leyendo críticas de la primera época de Ernesto Schoo, un crítico, por otra parte, cuya escritura me fascinaba. Y siempre me pregunté qué le pasaba a veces a estos críticos para escribir en ese tono. Esa generación se sentía muy poderosa e irradiaba una suerte de temor reverencial. Aparecían algunos de esos personajes en el teatro y la gente decía: "Ahí llegó el crítico." Me acuerdo que cuando llegaba Stevánovich a un estreno se producía algo así. Y después yo veía que se quedaba dormido en su asiento, al lado mío. Y, como ese hecho me daba vergüenza, me movía un poquito y él se recomponía. Pero generaba ese miedo por lo que diría al día siguiente en el programa de radio, que era muy escuchado. Me parece que eso cambió totalmente a partir de los años ochenta.

–¿Y por qué creés que se terminó?

–Creo que en ese hecho han influido varias cosas. En principio, un factor clave: que los diarios ya no apoyan a sus críticos. No les importa el teatro y mucho menos construir pensamiento crítico. En una oportunidad, en una mesa convocada por el Teatro Cervantes, discutí con Luis Mazas el problema de las nuevas generaciones de críticos. Él decía que ahora un montón de chicos salían a opinar y escribir sobre cualquier tema sin siquiera conocerlo. Y yo le contesté que creía que a los chicos había que apoyarlos. Y planteaba lo que aún sigue siendo para mí una gran preocupación: hasta la etapa en que comencé a formarme como crítico podía leer *Crisis*, *La Opinión* y otras publicaciones y medios donde el pensamiento era muy importante y eso ayudaba al que leía a enriquecerse, a aprender. Después de la dictadura, y hasta el día de hoy, no ha habido medios que te formaran, con lo cual la inquietud, la preocupación mayor es, en estos momentos, cómo se forman esos chicos jóvenes. Porque los diarios son hoy otra cosa: no te dan espacio, te obligan a calificar y por ahí hasta carecen de buenos editores que te corrijan, que te llamen y te digan: "Esto, por favor, escribilo de nuevo." A mí me pasaba eso todavía en los inicios de los ochenta. Ahora ya no pasa más, salvo las excepciones que por ahí siempre aparecen. Esa es la gran pregunta: ¿los chicos cómo se forman? Porque si no tienen un buen jefe, si no tienen otros referentes para leer que te marquen

pensamiento, aunque estés en desacuerdo, los jóvenes críticos se hallan frente a un problema difícil de resolver.

–¿Qué sentís frente al teatro actual?
–Ahora, lo que estoy empezando a sentir es que nadie me pone en crisis. Por lo cual yo tampoco me pongo en crisis y eso es un tema que me está preocupando a la hora de escribir una crítica. Excede el marco de la calificación o del espacio que me den para escribir. Me potencia el buen espectáculo o la buena temporada teatral.

Osvaldo Quiroga o la idea de la crítica como acompañamiento y reflexión

Así como hay decisiones de los progenitores que a veces pesan negativamente en el futuro de sus hijos, las hay también que ayudan a construir felizmente su destino. La que tomó la madre del crítico teatral y periodista cultural, Osvaldo Quiroga, cuando tenía siete años le sirvió realmente para el resto de su vida. A esa edad, ella lo anotó en el Instituto Vocacional de Arte Infantil, el Labardén, ubicado en la esquina de las calles Garay y Solís, en CABA, donde cursó todas las asignaturas de su programa hasta llegar a los doce años. Allí, entre otras disciplinas, estudió teatro con Ariel Bufano, quien más tarde llegaría a ser director de esa entidad y luego brillaría al frente del elenco de los titiriteros del Teatro San Martín, desde 1977 hasta 1992, fecha de su muerte. Para llegar al Labardén, Osvaldo viajaba todos los días de la semana desde Castelar, donde vivía, hasta Constitución. "El encuentro allí con un profesor tan excepcional como era Bufano, además de titiritero admirable, logró transmitirme un amor y una pasión por el teatro que aún me sigue acompañando en mi vida", nos dijo en la entrevista que le hice cerca de 2010 y actualizada en 2021. Del Labardén pasó al Teatro Municipal de Morón, que estaba cerca de su domicilio, y de a poco comenzó a actuar en el elenco de ese ayuntamiento, que armó una escuela a la que pudo entrar y seguir estudiando teatro, a pesar de su edad.

Con el tiempo, a los 16 años, se acercó al Instituto Di Tella, y empezó a ensayar una obra de Fernando Arrabal, pero los ensayos se interrumpieron porque el gobierno de Juan Carlos Onganía allanó la entidad y los metió a todos presos. "El clima enrarecido y el ataque a la cultura era moneda corriente en esa época, ni hablar durante la dictadura posterior", comentó durante la charla, agregando enseguida: "Lo primero que hice después fue crear un grupo

de teatro en el IFT. Éramos muy jóvenes y la experiencia se enfrentó a las dificultades de la realidad. Muchísimos años después dirigí el Teatro IFT, pero la gestión concluyó cuando irrumpió la pandemia."

–¿Y cuándo se inició tu actividad como crítico teatral?
–Mi tarea como crítico comenzó cuando ingresé en la revista *Somos* y un día me mandaron a cubrir un espectáculo en el Teatro San Martín. Al jefe de redacción le agradó la nota y empecé a escribir sobre espectáculos. La verdad es que yo estaba fascinado con las teorías teatrales y creo que ese fue el comienzo de mi carrera como crítico. Al poco tiempo me llamó Miguel Briante, a quien siempre recuerdo como un maestro, y me llevó a la conocida revista *Confirmado.* Y unos meses antes de que cerrara esa publicación me convocó Bartolomé de Vedia para que fuera crítico de teatro del diario *La Nación*. Ese fue un gran salto para mí y durante diez años escribí en el diario de los Mitre. Mientras tanto fundé y dirigí, con Eduardo Rovner, la revista *Espacio de crítica e Investigación teatral.*

–¿Cuando vos trabajabas en *La Nación* te daban buen espacio para escribir críticas?
–Te daban el espacio que quisieras. Una vez pedí seis columnas para escribir sobre Bertolt Brecht y me las dieron. Siendo un diario con ideología liberal y conservadora te daban más libertad para escribir que otros. Tal vez no fuera así en Economía o Política, sin duda, porque ahí el diario tiene su línea y no se sale de ella.

–¿Te seguís reconociendo en aquel crítico que fuiste en *La Nación*?
–Mi idea de la crítica ha cambiado con el tiempo. Las exigencias de un diario permiten que se haga un comentario, pero el problema del espacio que se destina hoy a la crítica es muy escaso para dar cuenta de la complejidad del tema. Al entrar a *La Nación* era muy joven y suponía que debía orientar al espectador de manera contundente, cosa en la que no creo hoy. Los procesos de creación de un espectáculo no pueden ser ponderados o cuestionados en unas líneas de texto. En lo personal quiero decir que no estoy de acuerdo con el crítico que fui cuando escribía en *La Nación*. Es cierto que tenía 27 años y ese diario era uno de los pocos que le daba una gran importancia al teatro. Pero era un crítico tajante, de opiniones contundentes. ¿A quién le sirve eso? Un grupo ensaya un año entero y viene un periodista a demoler el espectáculo. ¿Qué es eso? Hoy lo pienso como un acto de soberbia o de narcisismo desenfrenado. Mi

idea de la crítica es ahora la de acompañamiento, la de reflexión y, sobre todo, la de aprendizaje.

–¿Tuviste también un programa en radio?
–Sí, en el año 1993 inventé *El Refugio*, en Radio América, programa de cultura que duraba en el inicio cinco horas y que tenía columnistas especializados en cada tema. Fue una experiencia fascinante. De Radio América pasamos a Radio del Plata y el programa ganó prestigio y muchos seguidores. Mientras tanto dirigía las páginas de Espectáculos y Cultura del diario *El Cronista* y tenía una columna de espectáculos en el Noticiero de América TV. En esos años llegaron algunos premios: el Konex de Platino, el Martín Fierro, tres Broadcasting a la excelencia, el premio Gente de Letras y una distinción por mi trabajo en Derechos Humanos.

–¿Qué sigue siendo hoy para vos la crítica teatral?
–Para mí la crítica teatral sigue siendo una columna de trabajo central, pero desde otra perspectiva. En *Otra Trama*, que antes se llamó *El Refugio*, y que lleva actualmente veintiún años en el aire en la Televisión Pública, convocamos cada semana a grupos del teatro independiente argentino, para mí el mejor teatro del mundo. Creo que, más que un comentario crítico, es indispensable que hablen los creadores. En ese sentido estoy seguro de que la palabra de ellos puede ser más profunda y verdadera que la de un crítico. Así y todo, pienso que el trabajo crítico es indispensable dado que se trata de una mirada sobre el producto terminado. El crítico, en mi opinión, tiene que tener una gran formación profesional. No concibo un crítico que no conozca la historia del teatro. Durante diez años di clases en el Conservatorio Nacional de Arte Dramático y siempre percibí que la teoría ayudaba mucho a las actrices y actores. Nunca he dejado de dar cursos de teoría. Creo que es indispensable para comprender el teatro más profundamente.

–Además de la falta de espacio, el calvario actual de la crítica se produce también por los bajos sueldos, ¿no creés? Hoy un crítico teatral difícilmente pueda vivir solo de esa profesión.
–Es cierto, hoy no creo que un crítico de teatro pueda vivir de su trabajo. Cuando entré en *La Nación*, a principios de la década de los ochenta, ganaba un sueldo que me permitía vivir modestamente. Hoy creo que eso es imposible. ¿Cómo hace un crítico para formarse y vivir de su trabajo si en los medios les

interesa poco o nada la crítica teatral? Los medios gráficos no les dan espacio a los comentarios sobre teatro y en televisión directamente no existe la crítica teatral. Se trata también de un cambio de paradigma radical. El mayor caudal informativo circula por las redes, pero como en ellas no hay control de ningún tipo, cualquiera escribe cualquier cosa. Y este es otro problema. ¿Cómo se forma un crítico? Es cierto que hay carreras en la Facultad que ofrecen una formación sólida en distintas disciplinas afines. Pero en mi opinión la formación más profunda es la que se hace viendo teatro y reflexionando sobre lo que ocurre en escena. El teatro no es literatura dramática: es teatro. Los libros y la teoría son imprescindibles, siempre y cuando sean parte de la tarea de sentarse en una sala y ver el espectáculo. Un crítico debe conocer a fondo la teoría teatral y la historia del teatro, pero si no va varias veces por semana a ver a las actrices y a los actores en escena su formación será débil e incompleta. En mi caso personal aprendí mucho asistiendo a los grandes festivales de teatro del mundo, como el de Caracas en la época en que lo dirigía Carlos Giménez, o el de Bogotá, con la argentina Fanny Mikey al frente.

–Con la pandemia se empezaron divulgar expresiones de teatro filmadas y otros experimentos. ¿Te interesan algunas de esas experiencias?

–El teatro es siempre presencial. Todo se dirime entre lo que pasa entre los intérpretes y los espectadores. Es el arte del instante, como decía Jorge Lavelli. La función cambia todos los días, aunque sea la misma obra y el mismo elenco. El teatro es la única disciplina que se hace de manera similar desde hace cinco mil años. En ese punto, el crítico tiene que apresar el instante, como si fuera un relámpago que ilumina el cielo, como sostenía Walter Benjamin. El teatro también es pensamiento, pero las ideas llegan luego de que la belleza del espectáculo toque al espectador. Cuando digo "toque" lo pienso en el sentido que le da el filósofo Jacques Derrida en su libro *El tocar*. El verbo tocar no dice lo mismo en castellano que en francés y ese autor lo piensa como una palabra que alude a lo textil, o sea, un compuesto de distintas capas. En ese aspecto, cuando Roland Barthes sostiene que el "teatro es una espesura de signos" va en el mismo camino que el filósofo. Esa espesura de signos es lo que el crítico tiene que desmontar para después volver a montar y lograr hacer surgir en el camino un texto o una reflexión. Ese texto no puede ser cerrado: tiene que abrirse a distintas interpretaciones. Cuando alguien dice que una obra significa esto y no otra cosa, creo que está equivocado. La obra de arte vive en las interpretaciones

que se hace de ella. El galardón que más me conmovió de los que he recibido fue el Premio Shakespeare. Creo que Shakespeare es el teatro. Y fijate que Jan Kott lee a Shakespeare desde lo contemporáneo, cuando todos sabemos que el genial bardo murió en 1616. Cada época encuentra un nuevo Shakespeare.

–¿Qué pensás del teatro que reflexiona sobre la violencia?
–Escribir sobre la violencia en el teatro es reflexionar sobre la sociedad contemporánea. No hace falta decir que el teatro es una ecuación de la realidad. Y como en toda ecuación hay términos conocidos y términos desconocidos. La del teatro es una violencia necesaria. El cuerpo del actor debe impactar en el cuerpo del espectador, caso contrario no hay fenómeno estético, ni nada que se le parezca. Peter Brook, el gran director inglés, hablaba de un teatro muerto cuando se refería al teatro más comercial, aquel que no hace mella en el espectador. Si al terminar una función no salimos perturbados, hasta simbólicamente golpeados, la asistencia al espectáculo habrá sido en vano. A lo sumo servirá para comentar el argumento en una reunión de amigos. No hace mucho, en Madrid, asistí a una función de *4.48. Psicosis*, la excelente obra de Sara Kane, dramaturga que se quitó la vida con tan solo 27 años. El lugar era un espacio para no más de cincuenta personas. Nos apretujamos para ver a Sol Bibriesca, actriz y bailarina admirable. De a poco nos iba ganando la emoción al ver a esa mujer que hablaba de su dolor psíquico, de su desazón, de su desconfianza frente a los psiquiatras que querían ayudarla. Pero la comprensión del espectáculo de ninguna manera debe buscarse a través de mecanismos intelectuales o de razonamiento. El encuentro fue, como sólo el buen teatro puede ofrecer, cuerpo a cuerpo. De ahí que la violencia del texto se haya convertido primero en la forma en que impactó en el cuerpo de la actriz, y después en como noqueó, es obvio que el término proviene del boxeo, al espectador.

Jorge Vimo: un rosarino con vuelo asegurado

Tal vez no tan presente para las generaciones más jóvenes, Jorge Vimo fue un crítico teatral al que los que tenemos más veteranía en la práctica del oficio recordamos con cariño. No era a simple vista muy comunicativo, tal vez por timidez. Y con frecuencia se lo veía serio y callado, salvo que alguien se le acercara y charlara con él, en cuyo caso esa imagen se disolvía porque no tenía

ningún problema en opinar de lo que se le preguntara. Era un crítico con formación universitaria y muy viajero. Nacido en Rosario, había empezado allí Ciencias Políticas, pero dejó la facultad para trasladarse a Buenos Aires. Y aquí entró en Aerolíneas Argentinas, aunque ya había estado en Santa Fe trabajando en otra empresa 14 años. Y en la firma aérea, donde disfrutaba de una cuota de pasajes que le permitían visitar cada tanto el mundo, terminaba temprano, a las 17 horas. Y entonces se preguntó qué hacer. Y se decidió a cursar Sociología, carrera en la que se licenció. Como trabajaba aún en Aerolíneas, al recibirse se presentó a un concurso en esa empresa para ocupar un puesto en el extranjero. Los lugares a ocupar eran París, Londres, Los Ángeles y Roma. ¿Cuál de estas ciudades anhelaría un argentino? París, sin duda. Pero no, le tocó Roma. "Y acepté, pero con disgusto –nos contó en 2008 en una charla que mantuvimos con él para este trabajo en uno de esos cafés nuevos del barrio Norte, ubicado por Rodríguez Peña y Arenales–. Un tiempo después me reía de mi pretensión, mira que quejarte porque te habían mandado a Roma. Y en el trabajo me fui contactando con distintas personalidades de las letras y el espectáculo en esa ciudad. De modo que el gerente de Aerolíneas me decía que yo era una suerte de agregado cultural en ese lugar."

Estuvo seis años en ese lugar, en Roma y en ese período apareció por allá Domingo Di Núbila. Fue cuando quisieron romper *La Pietá* de Miguel Ángel en la Basílica de San Pedro, en mayo de 1972. A Di Núbila lo había mandado al parecer el Fontana Show. Y se hicieron muy amigos. En 1975, al volver a Buenos Aires, poco antes de la caída de Isabel Martínez de Perón, ese periodista, que escribía en la revista *Gente*, lo llama. "Me convocó para reemplazar a una persona por dos semanas –relató–. Necesitaba que me encargara de determinados temas del espectáculo que él mismo me mandaba a ver o escuchar. Y al fin de las dos semanas, le comenté que se había acabado el plazo y me dijo que no había problemas, que podía seguir. Por ese tiempo estaba al frente de ese semanario Samuel "Chiche" Gelblung, un tipo que jamás te decía si lo que entregabas estaba bien o mal. Era como si le gustara hacerte sentir inseguro. Hacíamos una página que se llamaba Variedades, pero cuando se fue Gelblung la sacaron. Y en un momento dado la hacía casi por completo yo. Y luego me echaron. Resulta que hubo un problema con la gente que hacía la prensa de Daniel Tinayre y Mirtha Legrand. Le fueron a pedir al director de la revista, Aníbal Vigil, que me echara porque había escrito una crítica poco piadosa del espectáculo *El conde Drácula,* con el actor Gianni Lunadei en el papel protagónico, que dirigió a principios de 1979 el propio Tinayre y que fue un

fracaso. Bajó a los dos meses. Era horrible y mucho más comparándola con la otra versión de *Drácula* dirigida y actuada por Sergio Renán, que se dio por esos mismos meses y estuvo dos años en la cartelera. Y de ahí marché a *Perfil*, donde le hice una nota a Nélida Roca. Yo era muy amigo de ella y me pidieron que le hiciera una entrevista donde ella posara al desnudo. Y accedió. Más tarde me llamó Silvio Huberman de la revista *El Hogar Obrero* y estuve allí hasta que cerró."

Después de estar un año sin trabajar –ya estaba jubilado en Aerolíneas y tenía un ingreso– se incorporó a Radio Cultura en *La ronda nocturna*, un programa que dirigía Carlos Mattos los sábados a la noche, y al poco tiempo pasó a la audición *Viejos buenos tiempos*, en radio Nuestras Raíces, donde transmitía sus comentarios por teléfono. Al tiempo integró durante doce años el jurado de ACE. Le propuso integrarlo Norma Vega al mismo tiempo que a Mario Ceretti y Alberto Tabbia. "Y estuve esos años, pero después empecé a ver cosas que no me gustaban y me pregunté a título de qué debía seguir allí. Había muchos integrantes del jurado que no asistían a infinidad de espectáculos y unos días antes de votar te preguntaban qué debían ver. No era un premio serio. Muchas obras sin premiar eran ignoradas por no haber sido vistas y otras se votaban por consejo nada más, sin haberlas presenciado. Cuando me fui nadie me dijo ni una palabra. Yo he hecho una carrera que no es para asustar a nadie, pero me di cuenta que me gané el afecto de la gente. Y es porque, a pesar de mis problemas, nunca falté a los espectáculos donde debía estar."

Jorge al hablar de problemas se refería a una dificultad de locomoción que al parecer tenía debido a una afección en la cadera. No lo sé bien. Se manejaba con un bastón en los últimos años para caminar, pero se trasladaba a menudo, si el teatro quedaba cercano a su domicilio, en bicicleta. Un detalle curioso, pero era así. Le pregunté qué pensaba de la crítica que se leía cerca de 2010 y contestó: "Hoy no existe prácticamente la crítica. No se ve un crítico como Adolfo Mitre, Octavio Ramírez o Julio César Viale Paz. Ramírez había publicado un tomo con sus críticas de teatro. Ellos influenciaron en mí, que los leía seguido y en general adivinaba quién había escrito las críticas –que iban sin firma– por su estilo. Los sacabas por la manera de escribir. Y a pesar de haber hecho radio, he preferido siempre la crítica escrita, porque es la que más queda y luego porque es la que más tiempo te da para pensarla y escribirla bien. No quiero olvidarme, ya que hablamos de personas que sabían escribir, de mencionar a Marie Pascal, que era una crítica de teatro, pero colaboraba en distintas revistas. Era excelente, una mujer de mucha cultura. Era tía de Isabelle Huppert. Escribía en revistas de acá

y de Francia. En *Somos* también escribió de teatro una crítica llamada Olga Costa Vivas, que también hacía cine. Era otra crítica que tenía una buena escritura. Después se dedicó a viajar mucho a Alemania." Por último, le preguntamos si recordaba algo del ambiente que lo divirtiera: "Sí, lo que me entretenía de este ambiente, entre otras cosas, es que si te invitaban a determinado lugar y había comida uno sabía quiénes eran los que aparecerían allí. Es increíble y hay gente de teatro que se ríe mucho de eso. Una vez recibí una gacetilla que decía: 'Invitamos a la conferencia de prensa. Es con comida'."

Luis Mazas y Carlos Llorens: alerta roja sobre la crítica

Córdoba fue uno de las provincias donde en los sesenta la actividad teatral propia tenía ya un reflejo en los diarios. Luis Mazas comenzó a trabajar en periodismo en su ciudad capital en los comienzos de esa década, aproximadamente por 1962, según nos comentó en una charla que mantuvimos para este trabajo por 2010. Lo hizo, desde un principio, en la sección de Espectáculos del diario *Córdoba*, un vespertino con muy buena acogida entre los lectores del lugar. "Era pendejito, muy joven", confesó en su testimonio para este libro. Y escribió crítica teatral y de cine, aunque con preferencia lo primero. En los comienzos no firmaba, pero poco a poco logró que sus textos tuvieran identificación a través de las iniciales de su nombre y luego con la firma completa. De todos modos, ubicamos a Mazas entre el panel de críticos de teatro que incluimos dentro de los setenta, no por haberse iniciado en la profesión en esa década, sino porque su trabajo en Buenos Aires (la región abordada en este bloque) comenzó hacia los finales de los setenta. Lo relativo a su labor en los sesenta está referido en el tramo del libro que se dedica a la Córdoba de aquellos años. En la entrevista que le hicimos a Mazas, participó además Carlos Llorens, su pareja en la vida, quien ha trabajado en distintos lugares también cumpliendo funciones de crítico teatral. En la primera parte del diálogo, la charla es con Luis Mazas y a continuación con Llorens, aunque en ella interviene a veces el primero.

–Luis, comenzaste a hacer periodismo en el diario *Córdoba* por los sesenta. ¿Solo hacías crítica teatral por esa época?
–También reportajes muy grandes. Teníamos, una vez por semana, un suplemento dedicado a la cultura y al teatro. Era un diario muy vendido allá.

–¿En 1972 y 1973 se hicieron dos festivales internacionales de teatro muy importantes en Córdoba?

–Sí, claro y nos encargamos de cubrirlo. Yo desde el diario *Córdoba* y Alberto Minero y Daniel Salzano, desde *La Voz del Interior*. Le dedicábamos un espacio importante a la realización de ese festival de teatro, que fue el primero de su tipo que se concretó en la Argentina. Era un momento de mucha efervescencia en el teatro cordobés. En 1971 había visitado la ciudad Jerzy Grotowski y dio un taller de varios días. Y causó un gran revuelo estético. El festival duró dos años, luego vino el llamado "navarrazo" y las cosas comenzaron a endurecerse tanto en la cultura como en la vida de la sociedad cordobesa en general.

–¿Quién lo financiaba?

–La Universidad Nacional de Córdoba. Soy licenciado en Ciencias de la Comunicación y tengo un posgrado hecho en la Universidad de Madrid sobre historia cultural. Ese posgrado lo pude hacer por una situación nada agradable provocada por la Triple A, que distribuyó varias amenazas entre distintas figuras de la cultura, que me incluían a mí, a Minero y Salzano, quienes habíamos contribuido a la organización del festival. Y ahí me fui a España. Antes, la Triple A había matado a un hermano mío, médico, que estaba vinculado a la organización Montoneros, pero no en condición de combatiente, sino en tareas relativas a su profesión. En España me fue bien profesionalmente. Trabajé en la cadena de radio SER (Servicios Españoles de Radiodifusión) y en el diario *ABC* de Madrid, estuve cuatro años en total. En España también hice crítica de teatro en el diario y en la radio.

–¿Te trataron bien los españoles?

–Sí, afortunadamente me aceptaron muy bien, no había ningún tipo de discriminación todavía, los argentinos tenían una buena imagen. Habré tardado seis meses en conseguir trabajo. Esa etapa coincidió con que yo contaba con el apoyo de una bolsa de estudios que daba el Instituto Hispano Americano de Cultura y eso me ayudó a sobrevivir hasta que me empleé. Mi vuelta a Buenos Aires, no a Córdoba, se produjo a finales de los setenta. Todavía estaba la dictadura. Y empecé en la editorial Atlántida. Un día me encontré en la calle con Sergio Renán y fuimos a tomar un café, éramos amigos de antes. Había colaborado con los festivales y me preguntó si tenía ganas de quedarme definitivamente en la Argentina. Le dije que tenía ganas, pero dudaba por la situación que había vivido. Y ahí me dijo que me quedara en Buenos Aires, que

aquí conseguiría trabajo. Y que él tenía buena entrada en la editorial Atlántida y en *Clarín*. Y me dijo que le dé un tiempo para conseguir algo y fue así. En seis meses, más o menos, ya tenía un lugar en la revista *Somos* de Atlántida, donde estaban Osvaldo Quiroga, Pablo Sirvén y Ana D'Onofrio, entre algunos de los compañeros que recuerdo. La revista la dirigía Jorge Luján Gutiérrez. Ahí empecé a hacer críticas, pero estuve muy poco tiempo, habré estado un año y tuve la suerte de que una nota mía que le hice a Victoria Ocampo, cuando ella iba a una especie de encuentro de la cultura, se reprodujo en la revista *Le Point* de París, con la cual *Somos* mantenía un intercambio. Y ahí Renán volvió a hablar de nuevo con *Clarín* y directamente pasé al diario. A principios de los ochenta empecé a firmar con iniciales, pero después ya firmé con el nombre completo. Durante aquel movimiento que se llamó Teatro Abierto firmaba todo lo que veía. Pero nunca volví a Córdoba en esa época. Primero hice en *Clarín* un pequeño pase por la sección Internacionales y ya después entré a Espectáculos. Y ahí, tanto Berruti como yo hicimos teatro, género al que le dábamos mucha importancia y espacio en el diario, es obvio que con consentimiento de la dirección de ese entonces.

–Había teatro casi todos los días en las páginas del diario.
–Todos los días, una o dos críticas y había una sección semanal que manejaba yo, llamada "Teatro al Día", donde embolsaba toda la actividad, especialmente la del off, que se hacía en Buenos Aires. Además nos daban un espacio casi ilimitado para escribir críticas de teatro. Y la hacíamos, en lo fundamental, Rómulo y yo y una chica que hacía teatro para niños. Teníamos, por lo menos, tres tapas de teatro semanales en el suplemento de Espectáculos. Y no cualquiera tenía una tapa en *Clarín*. Desde los años 2000 en adelante, cuando empezó a ser tapa Nazarena Vélez, el diario sufrió una fuerte metamorfosis.

–Ya desde un poco antes cualquier cosa que aparecía en la televisión merecía una tapa.
–Susana Freire me contó que antes de jubilarse, desde la dirección de *La Nación*, les habían pedido a todos los integrantes de la sección de Espectáculos que fueran más *light*.

–¿Cuántos años estuviste con Rómulo Berruti en *Clarín*?
–Fueron diez años casi completos. Me fui de *Clarín* en 1992, pero creo que, de haber permanecido allí, no hubiera aguantado lo que empezó a ocurrir más

tarde en la sección de Espectáculos. Al salir del diario, me hicieron por ese tiempo la propuesta de hacerme cargo de la sección Espectáculos de *La Razón*, pero después ese medio fue comprado por *Clarín* y me fui también.

–¿En *La Razón* con quién estuviste?

–Ahí lo llevé a Carlos Llorens y, junto con otros periodistas, armamos la sección de *La Razón*. Estuvimos cuatro años, hasta finales de 1997. Hicimos un suplemento en color que ya estaba de antes y tuvimos todo el espacio que queríamos para teatro. Obviamente, se cubría todo el resto: cine, música, todo. Pero, en esa época, llegamos a publicar críticas de teatro en la tapa del suplemento cuando era una cosa muy rara. Luego seguí trabajando en lo fundamental en radio, siempre cubriendo la actividad teatral. Y desde 1981 intervine en distintos espacios en la televisión, el principal de ellos en Canal Trece, más tarde en Canal Nueve, unos cuatro años; y en un programa de ATC. Y entrando en los 2000 el "Gordo" Jorge Lanata me llamó para la revista semanal *Veintiuno*, que empezó con ese nombre, al año siguiente fue *Veintidós* y en los siguientes se llamó *Veintitrés* ya en forma definitiva. En esa publicación hice crítica sin ningún tipo de presión durante varios años. Escribía una o dos por semana. La crítica central era mía y después iba una de Norma Dumas. Recuerdo además que hice una columna de teatro en un programa de Pepe Eliaschev en Radio del Plata y uno en radio Nacional. Nunca dejé de trabajar.

–¿Durante algunos años estuviste además en el Teatro Cervantes?

–Sí, ahí funcioné como coordinador de algunos encuentros culturales y una programación paralela de todo lo que sea actividad gratuita: ciclos de cine, conferencias, clases, cursos y homenajes dentro del teatro. Lo que se hizo fue grabado y fue al Archivo Histórico Teatral.

Carlos Llorens se define más como un comunicador social que como crítico teatral. "Soy doctor en Ciencias de la Comunicación en la Universidad del Salvador e hice la Licenciatura de Periodismo también en esa casa de altos estudios. Y digamos que me interesé más en el cine. Asistí a distintos cursos con Edmundo Valladares y produje cortos y largometrajes. Después hubo un hueco donde me dediqué a hacer prensa y ese tipo de cosas y también a la docencia. Y comencé a acercarme más al teatro al producirse Teatro Abierto. Me pareció una cosa tan movilizadora que entré en el tema y, a partir de ahí, es como que

apliqué la misma estructura que utilizaba para analizar y juzgar lo que allí pasaba. Pero, para eso, tuve que investigar y me llevó mucho tiempo hacerlo. Aún hoy lo hago. Creo que si uno tiene que acercarse al fenómeno crítico debe hacerlo desde la investigación, si no se cae en esa práctica que es más crónica de teatro que crítica."

"Y otra cosa que le faltaría hoy a la crítica es la docencia –continuó–. En la historia universal de la crítica teatral hubo siempre un espacio de docencia. Como mediador que es ante el público, el crítico teatral debe acercarlo a lo nuevo. Y esa idea la fui desarrollando más que nada cuando estuve en *La Razón*, pero ya lo venía haciendo desde antes en algunas revistejas que aparecían y desaparecían con rapidez. Y en los últimos años me dediqué también a la docencia. No tanto a la crítica teatral en sí. Y en esa tarea rato de centrarme en un objetivo: despertar en la gente la actitud crítica frente a lo que se ve, tanto en el fenómeno cinematográfico como en el teatral. No se puede ser un espectador sensible si no se está despierto a lo que ocurre en torno tuyo. De pronto, en trabajos de docencia, les digo a mis alumnos: tráiganme cosas relacionadas con un determinado fenómeno u objeto en la televisión y lo analizaremos. Y allí se descubren aspectos maravillosos. Eso permite decodificar lo que te están vendiendo en los diarios, que es siempre mercadería enmascarada con perversidad. E hice también un programa que se llamó *Reunión de Escenario*, que duró cuatro años e iba los sábados en una FM que ya no está. En ese espacio se nos permitía hablar una hora de teatro. Y también hablábamos de cine. En las clases, cuando los alumnos me traen las devoluciones, lo que les enseño es a objetivar lo que han visto, pero ignoran qué es exactamente. Y a descubrir cómo en ese saber que adquieren hay una parte de apreciación personal y otra que es objetiva. La valoración teatral tiene algo de elemento objetivo."

Luis Mazas media en el diálogo y le señala a Llorens: "Se te olvida decir que hiciste la producción de *Primera Fila* durante dos años en el entonces ATC y, además, los dos creamos en 1999 un ciclo llamado *Teatrísimo*, que siguió mucho tiempo y que se realizaba en el teatro Regina con primerísimas figuras que actuaban gratis. Todos trabajábamos gratis."

–Les hago una pregunta a los dos. La contesta quien quiera. ¿Qué diferencia notan entre la crítica que hacían ustedes y la actual?

L.M.: –Creo que hay una degradación total. Por diversos motivos que vienen de las propias empresas, que generan un producto siempre tirando para abajo en

lugar de elevar al lector. Es lo que pasa con la televisión, si vos le das mucha basura a la gente se acostumbra a recibir basura y esto es lo que pasa con la crítica.
C.L.: −Creo que lo que ha ocurrido, y también coincido que por culpa de las empresas, es la desjerarquización del crítico. Ahora cualquiera que no tiene nada que hacer se dedica a escribir críticas. Y, como la gente tiene cierto impudor de no preguntarse si cuenta detrás con una formación que lo legitime para hacerlo, opina sobre todo. Por eso te digo que ahora hay cronistas u opinadores, pero no críticos. En mi caso personal, para atreverme a hacer una crítica, un camino razonado con mi lector, me planteaba un montón de dudas, hasta dónde sabía yo, qué más me faltaba. No quiero decir que soy un arquetipo, pero tenía un pudor hasta empezar a escribir del que hoy se carece y que nadie, por lo demás, tampoco pide o exige.

−Este es el tema: que nadie lo pida. Porque, en todo caso, siempre hubo gente impúdica, pero el tema es si te dejaban o no escribir cualquier cosa.
L.M.: −Allí donde decías un disparate te sacaban de las pestañas. El otro tema es la edad.
C.L.: −Pero eso tiene que ver con el momento, con la cultura de la inmediatez, con esa especie de exaltación de la juventud, al culto de ser púber y no de lo que se tiene como pensamiento en la cabeza. Porque, realmente, creo que se puede hacer crítica solo a partir de una cierta acumulación de conocimiento, porque es recién allí que se puede confrontar lo que se ve con lo propio, con lo que uno ha acumulado. Si se parte de cero, falta experiencia propia. Las críticas que salen en gráfica se transforman, en sus dos terceras partes, en pretextos para contar de qué se trata un espectáculo. No saben discriminar tema y argumento. Si vas a contar el argumento para qué voy a ir entonces. Eso ya marca una falta de manejo de lo abstracto en la persona que juzga porque no puede despegarse de la acción inmediata. He visto en diarios gente que afirma que una cosa pertenece a determinado género y en rigor era a otro.
L.M.: −Además, hay otra cosa fundamental: los chicos jóvenes que empiezan en los diarios importantes desconocen lo que es el archivo. No van nunca. Preguntan un nombre a cualquiera y lo ponen.

−Tampoco hay corrección, no hay fe de erratas…
L.M.: −A veces uno se indigna viendo esas cosas, es desesperante. Por eso hablaba de degradación.

C.L.: –Hay una degradación y una falta de interés por saber más. Me acuerdo que la primera vez que el teatro me intrigó fue en los años sesenta al ver la obra *Fando y Lis*, de Fernando Arrabal. Antes no me había acercado al teatro para nada. Leí la crítica de Ernesto Schoo y me pareció tan didáctica, tan clara, tan interesante, que me fui a ver la obra. Y después confronté lo que había encontrado con lo que había leído. Y fue una de las primeras veces que la crítica me sirvió.

–A menudo pienso que la crítica teatral es un género que tiende a desaparecer.
C.L.: –El otro día me preguntaba si tenía sentido hoy la crítica o en qué medida tendría que cambiar la crítica para resultar nutritiva, porque si se transforma en una cosa anquilosada para un público que está muriendo, no sé. Uno tiene que liberarse del peso de su propia generación para seguir siendo crítico, porque llega un momento en que, tanto en la crítica como en cualquier función de la vida, cuando alguien se aferra demasiado a algo suele cerrarse el camino a otras posibilidades en el presente. Se congela en el pasado y pierde la visión crítica de la realidad. Incluso al encontrarse con trabajos que no tienen antecedentes, que son nuevos y la primera reacción es con frecuencia enojarse con lo que se ve porque desorienta. Pero si el crítico se afloja y observa con atención y paciencia a lo mejor encuentra algo nuevo, nutritivo, rico. Y crece con eso. En esos casos, el que escribe siente realmente que está sirviendo de intermediario, porque aun en su sorpresa, puede transmitir y estimular al lector a que vaya y experimente con el espectáculo. Lo incita y orienta a la vez con su pensamiento a realizar su propia experiencia.

–El tema es si las nuevas generaciones estarán dispuestas a pelear por modificar las actuales condiciones en que se hace la crítica hoy.
C.L.: –Leo mucha crítica y la gente no parece discriminar la puesta en escena de la dramaturgia y eso es muy peligroso, no ya del texto escrito. En España era común que el crítico fuera a los ensayos y ese es un rol muy rico porque permite no estar afuera sino ser una especie de partícipe de la creación de alguna manera.

–Me parece una práctica útil, a condición de que el crítico confíe en su propio criterio al ver el espectáculo y no solo en lo que el creador le dijo que quería hacer.
C.L.: –Sí, es como leer los programas de mano que te cuentan muchísimo. En general, no los leo porque supongo que si lo que propone el director está en el espectáculo lo voy a ver, si no es inútil. Está bien que te introduzcan a

algún autor que no se conoce, por ahí te guía un poco. De todos modos, parto de la base de que la objetividad no existe. Uno puede ser medianamente justo y distanciado, pero hubo una época de los sesenta a los ochenta en que existía una generación de críticos que no son los que están hoy. Yo leía a esos críticos y de todos elegí uno, del que no te voy a revelar su nombre, y me guiaba por él, porque me gustaba su óptica y era similar a la mía. Pero para llegar a tener a un crítico de referencia debe existir primero una buena oferta.

–Pero para que haya un crítico de referencia, éste debe poder desplegar todas sus posibilidades y hoy los diarios no te lo permiten, minimizan todo.

C.L.: –Que te pidan acortar ciertas críticas para eliminar la hojarasca me parece legítimo, si esa síntesis no elimina lo esencial. Pero ojo que cuando se hace síntesis, como crítico le estás reclamando a tu lector que rellene las partes. Ya no te estás dirigiendo a un tipo desavisado. Tirás un concepto y el tipo tiene que saber de qué se trata.

–Pero el lector que se guía por las calificaciones no es un lector avisado.

L.M.: –El invento de las calificaciones en los últimos años ha sido fatal. Hay gente que no lee la crítica y sólo se fija en eso. ¿Cómo se explica si una obra aportó algo nuevo solo observando en la calificación el dibujo de cinco hombrecitos, cuatro aplausos o estrellas o tres dedos? ¿Cómo hago?

–Pasando a otra cosa. Luis, ¿cómo recordás a Alberto Minero?

L.M.: –Era un tipo que sabía realmente, capaz, estudioso, investigador, éramos muy amigos en aquel tiempo. Nos volvimos a conectar en un festival de Córdoba en 1984, que fue la primera vez que volví a la provincia. Nos reencontramos allí y después se quedó en Nueva York. Era un tipo realmente valioso como ser humano.

–¿En el *Córdoba* ya se firmaban las críticas, no?

L.M.: –Sí, ahí se empezó antes. En los demás diarios tardó más.

–Creo que hubo quince años, de 1960 a 1975, en que la crítica tuvo desarrollo en los diarios. Y luego a partir de la democracia. Ya en los noventa empiezan las dificultades.

L.M.: −Empieza el menemismo, pizza y *champagne*…
C.L.: −Y luego llega esto que no es un fenómeno nacional, es mundial. Estamos en esta etapa de dispersión donde se vive con la sensación de que en cualquier momento estalla la bomba y termina el mundo. Eso es lo que te hace vivir el minuto a minuto y lo que pasó ayer ya no tiene importancia.

Héctor Puyo, un crítico que no le ve futuro a su profesión

Nacido en Montevideo −tierra de periodistas talentosos− el 6 de octubre de 1946, Héctor Puyo decidió probar, al terminar la secundaria, con la carrera de actuación, que se cursaba en la EMAD (Escuela Municipal de Arte Dramático). Lo cautivaban las buenas interpretaciones desde la infancia porque sus padres lo llevaban con frecuencia a ver teatro, cine, títeres y circo, y se quedaba siempre pensando en los personajes que había visto. Se le ocurrió, entonces que tal vez podía desempeñarse bien arriba de un escenario o en otros espacios, e intentó formarse en esa disciplina, pero sin fortuna: al poco tiempo, según nos dijo, lo echaron de la escuela "por falta de talento." Admitió el traspié, pero pensó enseguida que había otras formas de acercarse al teatro distintas a la de actuar, también atractivas. Sabía desde chico que una de ellas era escribir obras de teatro, práctica que intentó llevar a cabo con frecuencia. Y en 1966, comenzó, además, a escribir notas sobre obras en la revista *Señal*, de un grupo de inquietos jóvenes judíos, hecho que coincidió con el deslumbramiento que le había producido ver una versión de *Marat-Sade*, dirigida por Federico Wolff en el teatro Zhitlovsky, por ese año.

Por esos días, había cursado también materias de Abogacía y Psicología, pero debió dejar esas carreras para trabajar de vendedor en una librería (Alfa) y de oficinista. Luego se casó y tuvo su primer hijo, mientras ya comenzaban a desarrollarse en él las inquietudes políticas. Y así, al llegar a los 27 años, y programar unas vacaciones en Buenos Aires, decidió quedarse a vivir en esta ciudad. Su primer contacto laboral acá fue con Roberto Gómez, director por aquellos días del quincenario *Acción*, quien lo hizo ingresar a la publicación en carácter de administrativo y más tarde lo llevó a la redacción. Define a Gómez, a quien lo había vinculado el dibujante y artista plástico Hermenegildo Sábat, como su maestro de periodismo. De *Acción* se fue en 1978, luego del Mundial de Fútbol en la Argentina, "por graves conflictos con un tipo del PC, que tenía mucho poder en el lugar y luego fue echado por estafa." También por medio de

Sábat pudo entrar más tarde a la revista *Somos*, en Editorial Atlántida, "donde había un puñadito de buenas personas y una multitud de fascistas hideputas." Y como cinéfilo furioso y cineclubista empedernido comenzó también, sobre finales de la década de los setenta, a escribir sobre cine, en lo fundamental influenciado por Homero Alsina Thevenet, con quien había trabajado en *Siete Días* y *TV Guía*, y al que sigue admirando, si bien, como admite, tuvo con él una "relación personal espantosa." Por ese período participó, además, de la redacción de un diario en Misiones, *El Libertador*, de corta duración.

Pero el desarrollo más extenso e importante de Héctor como periodista y crítico teatral y de espectáculos tuvo lugar en la agencia Télam, en la que viene trabajando hace ya unos veinte años. Allí lo apadrinó un querido periodista ya fallecido, el Chuqui Ojam, con quien el que escribe estas líneas tuvo el gusto de compartir la condición de delegado sindical –junto al también muy recordado y entrañable Horacio Mantiñán– en la editorial Abril. "Todavía no me jubilé de la agencia, a pesar de tener los años para hacerlo –nos contó en la charla que tuvimos para este libro en 2020– por falta de aportes durante el menemismo, cuando las editoriales cerraban en cadena." Sobre otras escalas en su larga trayectoria como profesional añadió: "Edité libros para la editorial Norma (corregí y armé el primer tomo de *La Voluntad*, de Caparrós y Anguita), estuve en los diarios *La Prensa* y *La Razón* y hablé sobre cine en el programa radial *Raíces*. Y escribí y publiqué dos libros: *Antes que me olvide*, biografía de Juan Manuel Tenuta (1995, en Uruguay) y *Pequeñas biografías argentinas*, en 2014, un compendio que me llevó 17 años de escritura y búsqueda de editoriales y salió fuera de tiempo."

Respecto a su labor de crítico teatral, nos dijo: "Como crítico de Télam soy el único y supongo que el último de su redacción, ya que los jóvenes no están interesados ni hacen nada para formarse. Soy un dinosaurio no consultado. Durante el macrismo nos pusieron un 'coordinador' que nos prohibió las críticas, pero el conflicto de 2018 por los 357 despidos solucionó el asunto, porque el tipo no se animó a aparecer más por la redacción –por temor a ser linchado– y después de casi tres meses de paro volví a lo mío. Mi formación no es académica. Más bien nace de la emulación temprana de firmas emblemáticas, la visión compulsiva de espectáculos de todo tipo y el placer que me proporciona escribir sobre teatro.Y tengo un sueldo a fin de mes por hacer eso, lo que es todo un privilegio. Pero no soy optimista con la crítica en el futuro. Veo algunos blogs empeñosos, pero pobres, sin rigor, exitistas, con perfil televisivo. No los conozco a todos y quizás exista un diamante en bruto en alguna parte, pero en lo que he visto prima lo que dije. Lo necesario será que

exista un lector interesado en esas opiniones. La clave, creo, está en el pasaje del papel a lo virtual. Creo que la levedad, la ansiedad y la velocidad de la lectura en las redes conspiran contra la crítica tal como la conocimos."

Juan Carlos Fontana: los problemas de la crítica los suscitan los medios

Nacido en Parque Patricios y habitante desde hace varios años del barrio de Caballito, Juan Carlos Fontana comenzó a estudiar periodismo a poco de cumplir los veinte años, en los inicios de la década de los setenta. Fue en la Escuela Argentina de Periodismo, ubicada cerca de Alberti y Rivadavia, en el barrio de Balvanera, a pocas cuadras de Plaza Miserere, que ya no está más. Se la habían recomendado algunos periodistas del diario *Crónica*. Allí se instaló, más tarde, un sauna. Esos eran años de efervescencia del estudio, donde las calles se llenaban con manifestaciones de protesta. Y estudiar periodismo, nos decía Juan Carlos Fontana, en una entrevista que le hicimos en 2018, permitía ver la realidad desde ángulos muy calientes. El programa de estudio de ese establecimiento tenía entre sus materias: economía, política, deporte y, también, espectáculos. Y tenían el buen tino de hacer prácticas escritas yendo a cubrir distintas cosas, entre ellas la de ir a un teatro a ver una obra y luego comentarla por escrito. Y así, en esa práctica, nuestro entrevistado dice que se fue familiarizando poco a poco con los fenómenos escénicos y audiovisuales. "Recuerdo que como estudiantes de periodismo nos daban un carnet y con él podíamos acceder a distintos espectáculos –evocó–. Y fui a salas de teatro como las del Payró y el Planeta. Y llegué a ver piezas que iban desde Augusto Boal a Hernán Aguilar. Y como iba siempre a los espectáculos acompañado de una estudiante amiga de la carrera, Aguilar, que nos había visto asistir a tres funciones seguidas de un mismo trabajo, nos propuso un día que colaboráramos en esa obra. Y dijimos que no, que no nos animábamos. Era una obra con desnudos donde aparecía hasta el Che Guevara. Y, mientras estudiaba, puesto que necesitaba mantenerme y pagar la escuela, trabajaba en la parte administrativa de lo que en aquellos años era la Paramount, que después se fusionó con Universal y ahora es United International Picture, una empresa americana. Y, al mismo tiempo, empecé a estudiar teatro."

Fontana, que actualmente colabora con *La Nación* como crítico teatral, es un periodista que se formó concienzudamente antes de dedicarse a la crítica de teatro y de arte. Llegó a ella después de estudiar más de diez años técnicas

corporales en la escuela de Patricia Stokoe y en la Escuela de Formación de Río Abierto y de pasar por una cantidad de maestros de actuación, entre ellos Lito Cruz, Luis Agustoni, Carlos Rivas y Carlos Gandolfo. También aprendió danza contemporánea y mimo en los talleres de Alberto Saba y la técnica de energía de Teodora Aberasturi. Más tarde, y ya en un nivel de posgrado, se dedicó al tema de movimiento danza terapia, además de incursionar con bastante frecuencia en la dirección teatral. Pero, antes de largarse a la crítica propiamente dicha, ya había comenzado a transitar por las redacciones de las revistas. Al primer lugar que llegó fue a la revista ¿Qué hacemos?, en 1982, plena guerra de Malvinas. Y así lo contó: "De aquella época de estudio en la Escuela Argentina de Periodismo me había quedado una amiga con la que éramos muy unidos. Seguimos viéndonos durante mucho tiempo después de cursar juntos y una mañana me llamó para ofrecerme un trabajo en una publicación, en un momento en que estaba desocupado. Ella no podía tomar la tarea que le proponían y me preguntaba si a mí me interesaba. Y le dije que sí. Se trataba de hacer un relevamiento y elaborar una guía para la gente que quería salir, que incluía desde teatros hasta galerías de arte. Al entrar, lo primero que me pidieron es que hiciera un cómputo de las galerías de arte que había en Buenos Aires. Así que me recorrí todo el centro y les dije que eran treinta. Y metiéndome de a poco en la labor de la revista, un día le pregunté al secretario de redacción si le interesaba que le hiciera notas de anticipo a directores y actores y él me dijo que sí. La cuestión es que empecé a hacer eso y la primera obra para la que me dieron una entrada como periodista fue *Nastasya Filippovna*, en la versión que de ese personaje femenino de *El idiota*, de Dostoievski, dio el Stary Teatr de Polonia en el San Martín con dirección de Andrzej Wajda. Me la dio Olga Cosentino, que en ese momento, 1982, trabajaba en prensa de ese teatro. Vi esa obra y me quería morir, me faltaba el aire. Fue una experiencia única.

–¿Después, por 1984, entraste en *La Prensa*?

–Sí, un día me llamó Carlos Ianni, que todavía estaba en el teatro Planeta y me dijo que él conocía al jefe de la sección de Espectáculos de *La Prensa* y que estaban buscando a un chico joven que recién empezara para la parte de teatro y que no podían pagar mucho, pero que necesitaban que más o menos supiera un poco del tema y que le interesara la actividad. Y me conecté con Carlos Arcidiácono, que era el que dirigía la sección de Espectáculos. Le llevé una carpeta llena de notas, en las cuales figuraban entrevistas a personajes como Tadeusz Kantor y él, que no me registraba, quedó asombrado. Y enseguida me

tomó. Arcidiácono fue para mí una figura importante y un verdadero maestro, me guió en el análisis de la crítica teatral y en el aprendizaje de saber ver lo estético dentro de una obra. Y a no regalar elogios fáciles a una pieza que no fuera buena. Y ahí empecé a escribir comentarios y críticas teatrales, aunque, en rigor, me niego a llamar crítica a lo que hacen hoy los diarios. No creo que allí se haga crítica teatral, sino comentarios.

–¿Cuál sería la diferencia?

–La diferencia es que el crítico tiene que hacer una reinterpretación. Yo dirijo teatro y veo que los críticos no reinterpretamos. Como director teatral tengo que reinterpretar al autor y armar ese universo, que es el de la obra con los actores en movimiento y con el resto de los lenguajes teatrales. Y el crítico tiene también que reinterpretar la obra, tiene que poner lo que le corresponde en el análisis de un texto y de esa obra. Y eso hoy no se hace. Le ponemos bueno o muy bueno, la escenografía estuvo correcta, magnificas las actuaciones, pero en profundidad no se analiza. Claro, no es un problema de los críticos, es un problema de los medios. En este momento creo que los críticos que están en los medios periodísticos tienen todos o la mayoría una especialidad. No hay gente tan improvisada como lo hay en las páginas de Internet, que es una cosa pavorosa, así como hay también allí gente que sabe mucho. Pero los medios en este momento están teniendo críticos que conocen bastante de teatro, pero no les dan el espacio adecuado para escribir. Muchos tienen licenciaturas en literatura o en filosofía, por eso digo que es un problema más de los medios que de las personas. Es lo que piden o exigen los editores, los secretarios de redacción, la línea editorial de los medios también, ¿no?

–En el tiempo en que estuviste en *La Prensa*, ¿contabas con el tiempo necesario que suele requerir una crítica bien meditada?

–No, en *La Prensa*, donde me jubilé en 2017, escribía bajo la presión del tiempo escaso. Es que, debido a que trabajaba dentro de la redacción, no tenía un tema específico al que dedicarme. Todos contribuíamos a las páginas de Espectáculos, que eran varias y había que llenarlas. A veces escribía de música y hacía reportajes de música o danza y también cubría danza contemporánea o cine. No me dediqué solo a escribir crítica de teatro, por eso a menudo no me siento solo un crítico de cine y teatro, sino más bien un periodista que escribe sobre arte. Y ese era el sistema de trabajo que se sufría en la mayor parte de los diarios y que obligaba a los colegas a escribir de varias cosas. Cuando se trabajaba dentro de

la redacción, lo que escribías dependía de cómo venía la agenda de cada día y el organigrama de cierre para ver sobre qué escribías o no. Distinto era si trabajabas como colaborador externo. Un día promedio en *La Prensa* se desarrollaba así: entrada al diario una hora antes del mediodía y salida a las ocho de la noche. Y, el día en que había estreno teatral, al salir me dirigía a la función de las nueve en alguna sala. Así que llegaba a casa a medianoche y me terminaba acostando a la una y media o dos de la mañana. Al otro día a las once estaba de vuelta en la redacción. Y de acuerdo a cómo viniera el día podía llegar a tener media hora para escribir la crítica. Eso quiere decir que no tenía tiempo de buscar nada. Salvo apelar a lo que recordaba y en algún momento buscar dónde nació un autor o qué influencias había tenido si es que no lo conocía. Y debía analizar lo que había visto con la capacidad que pudiera desarrollar en esa circunstancia. A eso se le podría agregar que, en medio o sobre el final del artículo, no era raro que se acercara un jefe para preguntarte cuántas líneas tenías escritas en ese instante. Y por ahí contestabas: "Estoy en las sesenta." Y oír con cierto estupor: "Bueno, que sean cuarenta, nada más." Cuando ocurría eso era fatal. A ese nivel se trabaja en muchas de las redacciones de los diarios.

–¿Vos eras el único en *La Prensa* haciendo teatro?

–En teatro, sobre todo al final, estaba prácticamente solo. Algunas críticas se las daban a Isabel Croce, una colaboradora. Otro tema en la crítica tiene relación con la línea de los diarios. En *La Prensa* lo que se pedía generalmente era escribir como para un niño de cinco años y una persona de ochenta. Eso quiere decir que había que explicar absolutamente todo. Entonces, para explicar eso, se necesitaban más líneas. En esas condiciones era muy difícil poder analizar, trabajar. La verdad es que no creo en la crítica en los diarios. Porque un crítico que va al teatro muy cansado y luego debe escribir una crítica en esas condiciones, tal vez sin saber incluso que el grupo al que analiza hizo una investigación de un año de trabajo, o se movía bajo una estética determinada, u otros datos importantes, no sé si puede generar una buena crítica. Tengo mis dudas. El otro asunto que aparece es si el crítico puede hacer el seguimiento de un autor o de un proyecto. En mi caso, he tratado de hacerlo con algunos directores que me han interesado y enseñado mucho.

–¿Cuando hiciste eso favoreció tu trabajo?

–Sí, claro. Es más complicado para el crítico, pero favorece. Pude profundizar más la mirada sobre el trabajo y lo que quería decir. Otra cosa en que

disentimos a veces con colegas y amigos respecto de la crítica es que, en mi caso, creo que una crítica periodística, en un medio masivo, es diferente en el análisis de una obra. A mí como director y como crítico me interesa saber qué me dice esa obra a mí hoy, en la Argentina actual y no analizarla solamente en el contexto estético o artístico. Por ejemplo, hace algunos años fui a ver la obra teatral de Sam Shepard sobre la cual Robert Altman hizo en 1985 la película *Full for lover* (*Locos de amor*). Si hubiera podido escribir con suficiente espacio, habría hecho una crítica abordando cuándo empezó Sam Shepard a escribir esa obra y en qué condiciones de Estados Unidos, porque por algo surge un texto así. Como Tennessee Williams, él es un autor que habla del desencanto americano. Hay elementos del contexto que se deben tener en cuenta. En la Argentina, por ejemplo, se dirige muy caprichosamente y es lógico que sea así. Son distintas las razones por las que se estrena hoy una obra. Siempre me acuerdo cuando dirigí *El hombre de la flor en la boc*a, de Luigi Pirandello. Fue una versión elogiada por colegas tan maravillosos como Nina Cortese. Al llegar Nina al teatro y ver cómo me recitaba la obra, yo temblaba como una hoja. Lo mismo me pasó con Osvaldo Quiroga. Como director temblaba a pesar de que escribía críticas. Pero lo que te quería decir con esa obra, que habla de un personaje que tiene un cáncer en el labio, hoy curable, es que vino un periodista alemán y me preguntó por qué había elegido una obra que hablaba de la muerte en un momento en que la Argentina había vuelto a ese sistema después de muchos años. Estaba Alfonsín en el gobierno en esa época. Me preguntaba por qué necesitaba hablar de la muerte. Y acaso era algo para pensar, pero que no lo tuve en cuenta al elegir la obra.

–Es cierto, pero también los griegos crearon la democracia y hablaban de la muerte.

–Es que cada autor trabaja su obra con un mundo propio. Pirandello empezó a escribir teatro porque, en realidad, le faltaba dinero para poder comprar la medicación o poder pagar a los médicos que atendían a su mujer, que estaba loca. No le interesaba demasiado, pero comenzó a escribir y tuvo éxito. Y es claro que en su obra se filtran esos fantasmas de su vida personal, lo quisiera o no. Por eso, me interesa también, en la medida de lo posible, conocer el mundo personal del autor o del director-autor. Saber por qué me está diciendo lo que me dice y qué elementos de su propio interrogante existencial surgen de su universo estético teatral. Y a mí me apasionan mucho estas cosas.

–Una duda: ¿estaba Ana Seoane cuando entraste en *La Prensa*?
–Sí, creo que ya estaba Ana. También Mariano Vera, quien hacía en general cine, pero a veces también teatro. Después se fue a Estados Unidos.

–¿Trabajaste en *La Prensa* siempre en continuidad?
–Hubo dos años que no estuve. En realidad, la sección había cambiado de jefe y de pronto, de buenas a primeras, un día apareció Carlos Burone y me presionó para que hablara mal en una crítica de la película *La ley del deseo*, de Pedro Almodóvar. Me negué a eso y, a partir de ahí, me pasó a un segundo plano en la página y como consecuencia renuncié al diario. Estuve trabajando dos años en la producción ejecutiva del Café Mozart, que estaba en la calle Esmeralda, y después, en 1990 o 1991, llamé a quien fue mi jefe posteriormente, Albino Diéguez Videla, una persona que me ha ayudado mucho, y le dije que tenía ganas de volver al periodismo y colaborar en *La Prensa*. Y me dijo que sí, que con mucho gusto, y empecé a colaborar nuevamente. Albino era crítico de arte y editor de Espectáculos y Cultura por entonces. Y en 1992, el diario me volvió a tomar efectivo, hasta jubilarme. Ahora escribo como colaborador haciendo crítica de teatro y cine en *La Nación* y *Perfil*.

–¿Creés que la crítica se mantendrá en los diarios?
–Yo no lo sé. Lo que me ha llamado la atención es que varios años atrás, surgió en las revistas y publicaciones del Instituto Nacional de Teatro la preocupación de hablar de la crítica, pero paradójicamente fue en un momento en que los críticos empezaban a perder presencia. Debe haber sido como una manera de alertar contra esa realidad. Tampoco sé bien a quién le sirve la crítica. Sí sirve para la gente que hace teatro porque forma parte de sus currículums o para pedir subsidios. Hasta hace poco una buena crítica en *La Nación* llevaba algo de público a un espectáculo. Pero ya no sé si es así. Una crítica mala no lleva público. Me imagino que mis amigos y mis colegas tienen ese peso sobre sus espaldas. De todas maneras, creo que hay una crisis de la crítica.

–¿Cuál sería la razón?
–Me parece que ocurre lo siguiente: a partir de la aparición del Instituto Nacional del Teatro se instituyó en el país una gran ayuda para el teatro y para los teatristas. Y en Buenos Aires surgió también Proteatro, al que uno le puede solicitar subsidios muy interesantes para hacer un espectáculo. Y debido a eso se genera un fenómeno llamativo, que es la enorme cantidad de obras que se

dan en Buenos Aires, imposible de ser cubiertas por los periodistas de teatro. Entonces, ¿cuál es el discernimiento que se hace en los medios sobre lo que se debe ver o no se debe ver? En general, la decisión es siempre ir a ver lo mismo o a las mismas salas. Hay salas donde los críticos no vamos nunca y no se sabe por qué razón. Una de esas salas era El Vitral, la otra La manzana de las Luces. Y una cosa más es que aparecen a veces obras que por ahí son interesantes de analizar en el contexto en que estamos viviendo, pero no se las va a ver. La crítica aparece como perdida. ¿Qué va a ver el crítico, por qué va a ver eso y no lo otro? ¿Qué le interesaría leer al lector de lo que se está haciendo en Buenos Aires? Son todas preguntas que se podrían hacer, pero de esto no se habla en las redacciones. En algunos diarios se mantuvo durante un tiempo la variedad de espectáculos sometidos a crítica gracias a la existencia de editores responsables, como fue el caso de *La Nación* mientras estuvo Susana Freire. En cambio, en *Página 12*, el comportamiento siempre fue más errático y *Ámbito* tenía muy pocas críticas de teatro. A lo mejor lo interesante sería que los críticos tuvieran una página en Internet dedicada al teatro, donde se pudiera escribir críticas con profundidad. Otro problema a considerar es si los críticos van a tener tiempo de hacerlo. Los interrogantes son muchos.

–También creo que trabajaste en *Buenos Aires Herald*, ¿no?
–Sí, y también escribí en *La Maga*. En el *Buenos Aires Herald* escribí muchos años, pero lo que escribía allí no iba en *La Prensa*.

–¿Tenés algún método para escribir crítica?
–Es complicado por ahí analizar eso porque ya es muy automático. Me siento y escribo. Lo que trato es de ubicar al lector, ya sea diciéndole que esta obra es una comedia o, más o menos, lo que es. O plantearle de entrada los antecedentes del autor. Otro tema que me preocupa, que no siempre logro resolver bien, es cómo hacer que el lector no te haga *zapping*. Por eso, pienso que no es conveniente decir que una obra es poco interesante por tal cosa en el primer renglón, se corre el riesgo de que el lector no lea el resto. En esos casos, trato de poner dos o tres frases atractivas para interesar al lector y evitar que abandone la lectura del artículo. Otras veces intento escribir un relato ameno que vaya atrapando de a poco el interés del lector. Pero hay obstáculos que a menudo impiden intentar eso: falta de tiempo, escasez de espacio, urgencias, etc. Y me esfuerzo también para que la escritura sea lo más ágil posible, que no caiga en la monotonía.

–¿Te has enojado con actores o directores?
–Sí, me he enojado con ellos cuando me han mentido descaradamente, cuando no les ha importado engañarme, pero eso pasó muy pocas veces. Y también creo que es diferente analizar una obra comercial, una oficial y una del off. Creo que en el off hay que tener un poco más de cuidado porque el tipo de sacrificio que hace la gente allí es otro. A veces veo que la crítica es más complaciente con el teatro comercial y con el off tiene una mirada más dura. Y ese es un tema. El otro asunto es que uno tiene el poder de opinar y hay que tener mucho cuidado con eso, no usar ese espacio para regocijarse y dañar al otro. No se puede cruzar jamás esa barrera ética, ni olvidarla. El actor, el director, no tienen derecho a réplica. Y uno tiene que ser lo más ecuánime posible.

Pablo Zunino y posibilidad de pensar todo de nuevo

Psicoanalista, autor, director y actor, Pablo Zunino fue, antes de desarrollar hoy esas cuatro disciplinas, periodista y crítico teatral. Un día se cansó de este último oficio, en especial por algunas de las circunstancias que suelen rodear el trabajo en un medio, y decidió convertirse en un armador de proyectos artísticos, experiencia que, de algún modo, ha seguido ejerciendo, aunque volcada durante gran parte de los últimos años a la generación de un espectáculo, *El doctor Lacan*, que se dio durante ocho temporadas y hasta el inicio de la pandemia en el Teatro de la Comedia, hoy cerrado, y el que fue autor y director primero y por último también actor. Por 2022, Zunino llevó a escena otra obra suya, *Herr Dr.Freud*, basada en un trabajo emitido por *streaming* durante la pandemia. De manera que, sin necesidad de abandonar su sillón de psicoterapeuta, este buen periodista de otros años se reinventó en su función teatral ampliando lo que había sido su última tarea en varios otros roles del ámbito escénico. Pero, por supuesto, como en muchos otros casos, será más sabroso conocer esta travesía a través de su propio relato, que, desde luego, no se limita solo a ese tema, sino también a distintas vicisitudes que sufrió su trabajo como periodista, al que le dedicó una parte de su vida.

–¿Cuándo empezaste a hacer periodismo?
–Empecé de cadete en 1978 en una revista que tenía Alfredo Garrido llamada *El Heraldo del cine*. Estaba en un edificio de la calle Riobamba y era un trabajo que heredé, porque lo venía haciendo mi hermano hasta que decidió viajar.

Yo estudiaba psicología y no tenía nada que ver con el mundo periodístico. Y primero repartí la revista, después me dieron para que corrigiera un poco algunos textos, más tarde pude colar algún titulito en una nota y así, poco a poco, me fui largando en ese oficio. Había tenido una buena profesora de Castellano y Literatura en el secundario, que nos enseñó a redactar bien. Creo que la base de un periodista de gráfica es saber redactar. Además, en ese tiempo, no había carrera de Comunicación en la UBA y las escuelas de periodismo eran muy pocas, no se entraba desde ahí al oficio sino desde la práctica misma.

–Ahí trabajaba Sergio Peralta, ¿verdad?

–Puede ser porque Sergio era amigo de mi hermano y cuando éste se lanzó a su aventura europea sé que tuvieron contacto. El periodista que dirigía la revista era Hugo Suvcoplas. *El Heraldo del cine* publicaba todos los lunes las recaudaciones de los cines, en una época en que todavía no había Internet. Transmitía una información muy importante para la gente del medio, porque los anoticiaba de los números que había recaudado cada película en el fin de semana y con eso podían saber si iba o no iba a continuar en cartel. Por medio de esas cifras se calculaba si se cumplía con la media de espectadores necesaria para la continuidad de un film. Uno de los lugares adonde yo llevaba la revista era la oficina de Isabel Sarli en la calle Lavalle. Y cuando tocaba el timbre escuchaba la voz de Isabel preguntar "¿quiené", porque no decía aun "¿quién es?", decía "¿quiené?" Y de inmediato se asomaba el brazo al costado de la puerta y recogía el ejemplar. El latiguillo y la escena quedaron para siempre atesorados en el corazón. En todo ese trajín, comencé a conectarme con gente del periodismo. No tenía trabajo, salí a buscarlo y conseguí algunas colaboraciones en la revista *Somos* haciendo comentarios sobre libros de ciencia y, al tiempo, caí en el diario *Convicción*, donde estaba Ernesto Schoo y donde también pegué un par de colaboraciones en temas de ciencia y de psicología. Ya estaba bastante avanzado en esa carrera, que cursaba en la UBA. Mi contacto con el teatro hasta ahí era como espectador. Iba bastante al teatro desde mi adolescencia, un hábito muy frecuente, por entonces, de los jóvenes progresistas. Recuerdo como algo muy iniciático el espectáculo *La linterna mágica*, que era creo de origen checoeslovaco. Era multimedia, usaba proyecciones y efectos que provocaban un impacto visual enorme, sobre todo tomando en cuenta lo que eran los parámetros visuales de los tempranos años setenta. Vivía en Ramos Mejía y tenía como costumbre de adolescente setentista ir al teatro todos los sábados. Formé mi cultura teatral con el culo puesto en la butaca y los ojos

y los oídos atentos a lo que decían en el escenario. La lectura llegó después, en esos tiempos no había Google y encontrar material sobre un autor o una obra podía llevar días de búsqueda en archivos, librerías y bibliotecas, pero todo eso formaba parte del chiste y me encantaba ir descubriendo mundos dramatúrgicos, autores, puestas canónicas, etcétera. Cuando todo el equipo de Artes y Espectáculos de *Convicción* pasa al matutino *Tiempo Argentino,* con Ernesto Schoo a la cabeza, fui a verlo para pedirle laburo. Me preguntó sobre los temas en que me sentía capacitado para escribir y le dije que de psicoanálisis y de automovilismo. Todavía recuerdo cómo se rio y cómo abrió grandes los ojos. Entré entonces a la sección de Artes y Espectáculos con dos tareas: una hacer notas para Ciencia y armar una sección de Psicología, que inauguró un estilo nuevo. No era la clásica sección de consejos, sino que el trabajo se enfocaba en el campo 'psi' como objeto de intervención periodística. Por ejemplo, nos ocupábamos de los efectos de la muerte de Lacan, que había sido muy reciente, en la corporación profesional. Y la otra tarea era ser redactor volante de Espectáculos, es decir un tapagujeros para ayudar con lo que hiciera falta, entonces me daban muchas notas de anticipo o grandes reportajes a figuras, o informes sobre la marcha de los espectáculos y etcétera. Aprendí una bocha haciendo todo eso y, además, Ernesto en ese aspecto fue un tipo muy generoso, nos daba mucho espacio a jóvenes que recién estábamos empezando, como Jorge Dorio, Pablo Sirvén, Martín Caparrós, a mí, que somos todos más o menos de la misma edad. Fue una gran vidriera para nosotros.

–¿Y a escribir crítica empezaste ahí también?

–Sí, no recuerdo quién era uno de los que se ocupaba del área, pero sí sé que se fue de un día para otro y ahí Ernesto me empujó prácticamente a hacerlo, no me dio opción. Era un momento donde las redacciones –no sé si lo estoy idealizando demasiado, pero así aparece en mi memoria– eran menos frenéticas. Había como una oportunidad de charlar y yo, que era muy pendejo, aprovechaba para escuchar mucho a periodistas importantes que trabajaban en la sección de Artes y Espectáculos. Y creo que Ernesto pescó que iba mucho al teatro y que en ese café informal antes de que se largara el cierre me mostraba muy interesado en el tema. Él era un modelo de escritura, visto a la distancia me parece que trataba de imitarlo, pero además coincidía con sus críticas cuando iba a ver un espectáculo. También me marcó mucho Yirair Mossian, un tipo impresionante que también cubría teatro, pero que además había dirigido muchos estrenos de obras argentinas importantes, entre otras obras *Réquiem*

para un viernes a la noche, de Germán Rozenmacher, o *Nuestro fin de semana* de Tito Cossa, y tantos otros títulos para recordar. Era un director muy fogueado y con una de las culturas más exquisitas que recuerde. De él aprendí muchísimo. Me largué a escribir, al inicio, sobre los espectáculos más marginales que figuraban en la cartelera. En esa época había todavía un poco de café concert y otros espectáculos chicos, que fui cubriendo. Eso duró de 1982 a 1986. Después tuve un corto lapso en una revista que se llamó *El Ciudadano.*

–Recuerdo que allí estaba Guillermo Saavedra.

–Exacto. Y no sé si Gerardo Fernández no trabajaba también. Y también estuve en *Redacción*, una revista de Hugo Gambini, donde hacía la página de teatro. Eso duró hasta 1989 más o menos. Te diría que ese es todo el primer ciclo. En ese período, estando ya recibido, hice un corte y me puse a trabajar como psicólogo y a laburar como jefe de prensa en la Asociación de Psicólogos. Y retomé en 1992 la función periodística en *La Nación*. Me había ido a España y de regreso estaba en banda. Y justo se va del diario Osvaldo Quiroga y, como yo hacía notas de ciencia en la revista del diario, me propusieron ir a la sección de Espectáculos. Y ahí estuve seis o siete años, hasta que pasé del otro lado del mostrador, cuando Carlos Rottemberg me llamó para armar proyectos en el Teatro Liceo. Y ahí fueron dos años fallidos en cuanto a resultados de boletería, pero ricos en experiencia. Te diría que me cambió la percepción del teatro de una manera radical y aun con respecto a la crítica.

–¿Qué es lo que realmente te pasó?

–Al vivir el fenómeno teatral desde el otro lado del mostrador, empecé a ver cómo se arman ciertos espejismos. Participé en otras producciones, pero el proyecto principal fue *Longplay*, que estuvo 26 días en cartelera. Me pasó, como digo, estar del otro lado del espejo y ver lo que es armar un proyecto, es como un rompecabezas en el que estás a punto de poner la última pieza y se te cae otra. Por darte un ejemplo, cuando se tiene ya a la actriz, vas por los derechos del libro, pero cuando los conseguís, "esa" actriz que era la ideal se te fue. Cruzá este tipo de desencuentros con todas las patas que hacen al armado de una producción y ahí te cae lo que es armar un proyecto. Y luego, lograr que se empiece ya a ensayar es un albur. Hablo del teatro comercial y más en aquel momento del 1 a 1 (un dólar, un peso), donde constituir un elenco que fuera medianamente convocante era difícil, porque la mayoría de los artistas estaban internados en la tele grabando tiras, donde ganaban fortunas, al menos las

primeras figuras y la primera y segunda línea de los elencos. Y después todo el proceso, las tensiones que pueda haber entre intérpretes, director, la producción, el autor, que no es lo mismo si está vivo que si está muerto, si es nacional o extranjero y hay que tratar con sus representantes. Y después estrenar, hacer toda la difusión, tratar de que venga la crítica y de que salga pronto en los medios. Y la cosa arranca mal, la crítica mal y esto pasa en la enorme mayoría de las producciones comerciales. Pero guarda: que igual las críticas pueden ser buenísimas, pero al público no le gusta la propuesta e igual no funciona. Un viernes, después del estreno, recuerdo que salieron dos críticas: una de Cecilia Hopkins en *Página 12* y otra de Osvaldo Quiroga en *El Cronista*, ambas muy elogiosas. Pensamos con mucha ilusión que íbamos a empezar a remontar. Y ese día vendimos cuarenta. Es decir: no hay garantía de nada.

–¿Y cómo se vive un estreno del otro lado?

–Es como caminar en una cuerda por encima de un precipicio: en muy pocos casos se sabe si vas a llegar a hacer pie en el desfiladero de enfrente y vas, al menos, a tener la chance de que el espectáculo se instale o si te vas a caer al fondo del abismo a las dos semanas. Y además esto no tiene relación directa con la calidad o no que pueda tener un espectáculo. Y asimismo el público de un estreno (invitados, amigos y familiares de la compañía, prensa) es muy distinto al público común que va y paga su entrada. Supongamos que la cosa arrancó muy modesta en boletería y que esa primera noche deja muchas dudas respecto de qué va a pasar. Así las cosas, cuando aparece la primera crítica cumple el lugar de espejo fundamental: si es mala, aumenta el pesimismo y si es buena sirve para ilusionarse y refirmar el camino elegido. O sirve también para empezar a repartir los costos de la derrota o del triunfo. En teatro comercial el funcionamiento de la boletería pone los pies sobre la tierra y si no funciona, por más que te parezca que el espectáculo es extraordinario, a las pocas semanas hay que levantar, si no la pérdida económica crece exponencialmente. Una década después de esa experiencia en la dirección artística de dos teatros comerciales, monté un espectáculo independiente, *El Dr. Lacan*, y ahí tuve que pensar todo de nuevo. La crítica fue perdiendo, como género, cada vez más espacio y poder, atenazada por un lado por el mal llamado "periodismo de espectáculos" (chismes, escándalos, etcétera) y del otro por las redes, que permiten armar circuitos de difusión por fuera de los medios tradicionales.

–¿Qué otro aspecto de tu mirada sobre el teatro cambió a partir de tu experiencia como productor de un teatro comercial?

–En principio, cambió una cuestión muy personal si se quiere. Sentí que había quedado medio invalidado para volver a trabajar como crítico, porque ya empezaba a mirar lo que pasaba con ojos de productor. Y cuando más se mira qué pasa en la parrilla, en la boletería y en la platea, menos se mira lo que sucede en el escenario. Y son tantas las veces que se fracasa que llega un punto en que lo que más te interesa es que algo funcione. Esa es la mecánica de pensamiento de un productor y está bien que así sea. Pero la mirada de un crítico está posada en lo fundamental en el escenario y no tiene por qué ocuparse de la boletería sino de analizar lo que vio y transmitírselo al público. Y también está bien que así sea. Por eso no quise hacer más críticas en gráfica, porque ya tenía la cabeza de un productor. Lo que sí pude aquilatar como experiencia, al terminar el proyecto del teatro y seguir contratado por Rottemberg para la radio, fue darme cuenta, durante el año y medio o dos que estuve en ese medio, la enorme diferencia que hay entre hacer una crítica en un diario y hacerla en una radio. Yo estaba en un programa con Laura Ubfal, que salía a las doce de la noche. Y si tomaba un taxi desde el teatro llegaba al estudio y no tenía tiempo para preparar nada. Era la primera caída de ficha, un comentario sin mucho rigor. Además, contaba con la enorme libertad de no tener que calificar. Al menos en ese programa no había presión para recomendar o defenestrar algo. La crítica escrita, me parece, que es una práctica mucho más pesada para el crítico, pesada desde el punto de vista de la elaboración. Se sale del teatro y a veces se tiene claro lo que se piensa del espectáculo y a veces no. Y al día siguiente hay que resolver la escritura y más tarde poner las estrellitas. Así era cuando yo trabajaba, en que ya se usaba ese método de calificar. El trámite era muchísimo más largo. Lo de la radio tenía el valor de salir del teatro e ir a comentar un poco lo que habías visto. Era una práctica totalmente distinta, más impresionista, menos elaborada. Con respecto a la repercusión en el medio artístico nada tenía el peso de una crítica escrita y más las que salían en algunos medios. Me pasó que, a ocho o diez años de haber dejado la crítica teatral en *La Nación* o en *Noticias,* me parara gente para decirme que seguía leyéndome en el diario y que le encantaban mis críticas (risas). Me daba una gran ternura pensar que recordaban aquel tiempo en que yo estaba en funciones y que ahora desconocían que había terminado. Me pasó de ir como invitado al programa de Georgina Barbarrosa y que me dijera al aire algo similar. Y no le aclaré nada. Por inseguridad o necesidad, el actor quiere quedar

bien con el crítico. Había un peso de prestigio en la labor del crítico, pero por otro lado es un oficio muy atado con alambre, no solo porque siempre se ganó bastante mal sino porque los efectos que la crítica produce en boletería y en la interna de la compañía son incalculables. Es algo ligado con los aspectos más endebles de la condición humana: cuando el espejo se corre de lugar y no refleja lo que el artista quiere que vean de él, el reproche enseguida es: "No me querés más", cuando en realidad la labor del crítico no consiste en querer a un actor. Pero ese lugar de espejo exclusivo y excluyente que antes tenía un crítico hoy está más diluido, por eso que te decía de las redes y del mal llamado periodismo de espectáculo. Es decir, hace 20 años se estrenaba un espectáculo importante y en el medio teatral todo el mundo estaba al tanto de que lo había escrito Olga Cosentino en *Clarín* o Hilda Cabrera en *Página 12*, hoy ya no es así, para nada. Y es algo que me da mucha tristeza en un punto, porque sé lo que labura un crítico de gráfica, sé lo que gana y sé que es un oficio cada vez más sostenido en el puro amor al teatro.

–Se debería tomar a una crítica como una simple evaluación individual, pero no es así.

–Creo que es inexorable que se tome de un modo complicado, por todos los factores en juego que mencionaba antes. Con tantos años de relación con el teatro y en diferentes funciones (espectador, cronista, crítico, periodista de política cultural, comentarista de radio, productor, actor, director, autor, salvo acomodar, pasé por todas las posiciones) hay algo del orden del malentendido permanente entre todas las patas de la actividad. Cada una de las partes cree que el poder lo tiene la otra parte: los actores creen que el poder lo tiene el director, el director cree que lo tienen los técnicos, los técnicos creen que lo tienen los productores, los productores creen que… y así sucesivamente, es como *La carta robada*, de Edgar Allan Poe, y la calificación no sutura en lo más mínimo ese malentendido entre críticos y criticados, más bien lo acrecienta. Si tengo que ubicar el poder en algún lado es en la respuesta del público en sala y función por función. Ese es el momento más cercano a la verdad, de darse cuenta si el espectáculo funciona o no funciona en términos artísticos, sean muchos o pocos en la platea.

–¿Qué decís de la calificación?

–Hay una cultura muy asentada, en el siglo XXI, de pensar que todo es medible y calificable y que el misterio de algo se acaba con poner un número. Se supone

que esa calificación contiene en esos términos una objetividad que en rigor no existe. Es tan falso como cuando estuve en Nueva York una semana antes de que invadieran Irak y en la televisión te llenaban la pantalla de numeritos, que señalaban el índice de riesgo de ataques terroristas: alto, bajo, medio. ¿Cómo mierda medían eso? ¿Cómo se mide en una crítica esa supuesta objetividad? Forma parte de la cultura de la época esta pasión desaforada por el *marketing*. En 2021 y en la Argentina, el único medio que no es medido minuto a minuto es la radio, hoy hasta los portales de noticias, que cada vez más van ocupando el lugar de los medios gráficos, son medidos al instante y noticia que no mide, noticia que es bajada. Por eso se titula tan fuerte y con tono de escándalo, porque lo único que importa es que el lector meta un clic, y eso importa mucho más que la verdad. Ahora, a esta altura, lo de las calificaciones me parece un tema menor, porque lo que está en franca retirada es el género. Y entonces el solo hecho de ver publicada una nota sobre teatro ya me gusta, más allá de la calidad del escrito. Te lo puede confirmar cualquier jefe de prensa del área: cada vez son menos los lugares donde publicar y cada vez hay menos espacios de los llamados tradicionales y por eso cada vez más se pone el foco en las redes.

–En *La Nación*, ¿escribías cuatro críticas por semana?

–No recuerdo si escribía cuatro por semana, pero además estaban los anticipos, los informes, las notas de política cultural. Se laburaba mucho. En mi época de trabajo había más blanco. El espacio se fue perdiendo progresivamente. Se ha ido modificando la visión tradicional y empezó a surgir como demanda la publicación de determinado tipo de notas que sirven al criterio marketinero: la tendencia o el fenómeno. El chiste era: "Dos es fenómeno, tres es tendencia." Se dio un viraje que permite ver y leer la realidad siempre en términos de tendencia. Cosa que en el teatro es complejo. Y ha pesado también, en todo ese proceso de cambio, la dictadura del diseño, según la cual una hoja de papel o virtual debe seguir el modelo de una pantalla. Se pensaba o se piensa que llenando la página de detalles gráficos van a tener agarrado de las pestañas al lector, y la verdad no sé cuánto de eso es así.

–Todo va en esa dirección.

–Es que quedó muy a la vista que el teatro no es una industria y a los medios cada vez más les interesa solo lo que es hipermasivo. Y el minuto a minuto arrastra todo, es como la bolsa: una noticia midió mucho, aunque sea una boludez mediática rotunda, y entonces todos los medios van para ese lado, se

produce una suerte de cadena nacional que va tras el *rating* y es tan aluvional y excluyente que, aunque vos no consumas ese tipo de noticias, igual te enterás, porque la noticia te viene a "buscar" a vos. Una locura.

–¿Cómo era el ritmo de cobertura en los años en que estuviste en *La Nación*?

–Se publicaba mucho y había que ver cantidad de espectáculos. Y durante un largo rato solo fuimos dos: Susana Freire y yo. El hábito de ver tanto me provocó interrogantes cada vez más complejos y molestos. El crítico que asiste varias veces por semana al teatro es posible que detecte en algunos grupos efectos de repetición y considere eso como un demérito. Pero a alguien que, a lo mejor, va al teatro solo tres veces al año no le pasa lo mismo. ¿Dónde está ese punto de equilibrio entre ambas miradas?

–También en algunos críticos que escribían hasta cinco veces a la semana, el efecto repetición era a veces muy detectable.

–Seguro, todo se escribía a los pedos, pero, por eso, hay que ver si también los lectores nos leían realmente cinco veces por semana o se hinchaban de nuestras repeticiones (risas). Y probablemente haya un nexo entre lo que el crítico observa que se repite en cada corriente escénica y lo que el crítico repite en distintas críticas, porque frente a espectáculos más o menos parecidos el crítico termina escribiendo más o menos lo mismo. A veces pienso que no guardo mucho material escrito por mí porque no quiero leerme decir lo mismo ni me gusta en general lo que escribí pasado un tiempo, siempre me parece que hay muchas palabras de más y que hoy lo diría más corto, más condensado. No recuerdo el efecto de repetición, pero lo que trataba era de no ponerme en el lugar del director e indicarle lo que debía haber hecho, sino tratar de descifrar cómo era su trabajo. Y tratar de esa manera que lo que decía le sirviera también al espectador. Eso sí lo recuerdo como una preocupación. Porque leyendo a algunos colegas me molestaba cuando decían: "Debería haber…". No, yo prefería hablar de lo que había visto.

–En mi recuerdo tus críticas eran más elaboradas en los últimos años de trabajo.

–Trabajadas de otro modo, diría, con más economía de recursos y una escritura más despojada, estaba menos presente yo. También tuvo que ver con que, en los últimos años, estaba trabajando también como psicólogo clínico, eso te empuja

a un hábito de más neutralidad, y eso me ayudó a que intentara borrarme más en la crítica, porque si no aparecen los tics de estilo, uno con sus ideales, con sus puntos de vista. Y escribía más escueto, como digo. Más escueto todo. En esa época estuve también dos años en *Noticias*. Es cierto, de todos modos, que si no hubiera aparecido la oferta de Rottemberg habría elegido cualquier otra cosa, porque estaba muy podrido, saturado de la crítica.

–Además, las actuales condiciones hacen cada vez menos atractivo escribir crítica teatral.

–Más allá de las condiciones, soy, además, bastante polifacético de intereses. No tengo una vocación fuerte. El periodismo y la crítica fueron bastante azarosos en mi vida, no fueron un proyecto que yo soñara hacer. Lo cual no significa que no sea un mundo apasionante. Tengo un campo de intereses y todos tienen que ver con el lenguaje: el periodismo, el teatro, el psicoanálisis y a veces esas distintas actividades entreveradas, entrecruzadas. Y también me parece que hay ciclos para las cosas. Cuando Ernesto Schoo se fue a dirigir el San Martín pasé a *Noticias* y después, cuando él dejó el San Martín, volvió a la revista y yo me fui a trabajar con Rottemberg de director artístico.

–El 20 de junio de 1997, escribiste una crítica al *Ricardo III* de Shakespeare dirigido por Agustín Alezzo y con Alfredo Alcón como protagonista. ¿Esa crítica te trajo problemas con Schoo?

–Sí, fue una crítica escrita en *La Nación*. Olga Cosentino, quien también le hizo una en *Clarín*, le señaló falencias a la versión, dijimos más o menos lo mismo. Y él leyó esa coincidencia de modo conspirativo. Y se enojó, presentando esa concordancia ante los actores como un complot nuestro. Y ahí se cortó la relación. Tuvimos a raíz de ese episodio una conversación de lo más teatral, en un momento de cruce de destinos: yo dejaba *La Nación* y *Noticias* para irme a trabajar con Rottemberg, y él volvía a *Noticias* y dejaba la función pública. Fue una escena de lo más teatral, el disparador es que hacía el traspaso de la sección de *Noticias* y de ahí en más vinieron las confesiones. A partir de allí nos seguimos saludando, pero sin continuar el vínculo que teníamos, que nunca se recompuso. Le estoy muy agradecido de todos modos, me abrió la puerta de un oficio que no estaba en mis planes. Si hay algo que me dejó como aprendizaje el paso por esta profesión es que está hecha de una materia narcisística muy importante. Como crítico me he cansado de putear a los actores porque es un quilombo que den notas, porque dicen pelotudeces, porque se enojan con las

críticas, pero también he aprendido, estando del otro lado, que si no fueran así no estarían ahí arriba en el escenario. Está bien, uno los quiere matar como productor y como crítico y, por eso, los productores y los críticos se llevan bien, porque hay un frente en común respecto a lo que soportan. Pero guarda, me parece que también en espejo la vanidad de los críticos existe y sería un capítulo también interesante de tratar. Si un crítico cree que solo él porta ideales de verdad y de belleza y, además de eso, que tiene en sus manos el destino de los espectáculos, bueno, de ahí en adelante, es muy fácil entender por qué, cuando les sucede eso, se suben tan a menudo al caballo. De nuevo: todo eso es secundario en este contexto de ser un género periodístico en retirada o en reducción.

–Hubo tiempos en que algunos críticos sentían como cierto poder por trabajar en algunos medios.

–Me parece que hubo algo interesante que pasó a partir de mediados de los noventa. Comenzó a haber una circulación un poco más pareja y aparecieron también otros críticos. Mucho intercambio, ir a comer luego de la función, compartir coberturas y festivales, un vínculo de mucha riqueza, muy fraterno con Olga Cosentino, Alejandro Cruz, Carlos Pacheco, Hilda Cabrera, Cecilia Hopkins, Juan Carlos Fontana, Ivana Costa, vos y tantos otros, recuerdo un clima de gran camaradería. Por otro lado, y como con algo paradojal, se empiezan a poner las primeras calificaciones. Y *Clarín*, las copia de *La Maga*, que apartemente era la revista más de ruptura. Habría que verificar bien ese dato, pero recuerdo que empezó ahí la calificación (o fue de las primeras) y no era una empresa dominada por el *marketing*. Y es un momento donde muchos personajes de *La Maga* comenzaron a trabajar en *Clarín*. Es muy curioso ese flujo de profesionales y de estilos.

–Con la caída a pique de la crítica teatral, ha disminuido también el nivel de las vanidades.

–Salvo para los actores que recuerdan una mala crítica durante veinte años. Te lo digo porque tuve una experiencia muy interesante que fue cuando trabajé con Carlos Rottemberg y empezaban a tocarme la puerta trayéndome proyectos de toda clase. Uno de ellos me trajo una propuesta acompañada de una crítica mala que le había hecho veinte años atrás.

–No olvidaba la crítica, que lo seguía como el fantasma del padre a Hamlet.

–Así son los fenómenos imaginarios. Ese disparate también forma parte de la sustancia del teatro. Me han traído proyectos muy disparatados y otros que tal vez podían funcionar. Ojo que, como crítico, no sabía que era tan azaroso. Es muy curioso, tuve ofertas de espectáculos rarísimos y, por otro lado, fui jurado en el Fondo Nacional de las Artes en un concurso de dramaturgia. Y leí ciento veinte obras y buena parte de ese material tenía características absolutamente delirantes. Hay algo del orden del fondo de cocción, de eso que uno raspa al final de una cocción y que es tan sabroso, las pequeñas historias, los grandes fracasos, el día a día en la incertidumbre de la oficina de producción, a todo eso se refirió y con mucha gracia Carlos Rottemberg en sus dos libros autobiográficos.

–Escribiste también un libro con Olga Cosentino: *Teatro del Siglo XX. El cansancio de las leyendas*.

–Sí, fue un trabajo muy gratificante, salió en 2000 y el norte del libro fue hacer un estado de situación del teatro en todos sus aspectos, pero con una enorme libertad de abordaje, lo hicimos por los sistemas de leyendas que organizan el folklore del teatro. Hoy tendríamos que hacer un agregado acerca de qué pasó en estos veinte años y al menos mi mirada es muy distinta a la de aquel momento, sobre todo porque en la década pasada debuté como autor, director y actor, y seguro que pondría entre paréntesis algunas cosas.

–*El doctor Lacan* te mostró en otro registro de tu relación con el teatro.

–Sí, está toda esa experiencia de la que hablé como algo que me cambió mucho la mirada o, mejor dicho, que le sumó otro punto de mira. Y además porque fue un proyecto muy atípico en muchos sentidos. Se armó en estado de desesperación cuando, durante la gestión macrista, me echaron de un programa del Teatro San Martín por hacer una denuncia relacionada con Radio de la Ciudad. Y me largué de cabeza al nuevo proyecto. Debutamos con la obra en un lugar clandestino, que no tenía habilitación pese a contar con todas las normas de seguridad, no podíamos hacer prensa ni publicidad porque íbamos en cana, técnicamente era un chino de hacer porque la planta de luces y sonido era muy precaria, y en esas condiciones, con todo en contra, hicimos 30 funciones a sala llena. Cuando pasamos a La Comedia, el espectáculo explotó,

y fijate que recién ahí llegó la prensa… De 2012 a 2020 en cartel, una obra de teatro que fue el trabajo fijo en el que más duré, y dio de comer y pagó boletas. Pero bueno, cuando la crítica llegó, el espectáculo ya estaba muy aceitado. Entonces ahí te preguntás si, por ejemplo, no habría que replantearse el proceso de parto de un espectáculo, cuando el estándar es que la noche de estreno, con toda la pompa, es muy a todo o nada. Y donde vivís la experiencia de ser entrevistado por muchos periodistas y ves que hay algunos que se prepararon con todo, como verdaderos profesionales, y otros que te das cuenta que ni leyeron la gacetilla. Y no sé si, sin las redes, nos hubiéramos mantenido tantas temporadas en cartel. Estoy pensando todo de nuevo.

Olga Cosentino: si el lector no exige se está realmente en peligro

Empezó en el periodismo especializado, el teatral, en una circunstancia biográfica muy puntual y que según nos dijo no tuvo que ver con la vocación. No sabía por ese entonces si tenía vocación de escribir crítica de teatro, aunque sí tenía conciencia de que el hecho escénico la atraía desde la Universidad. Y eso porque se recibió de Licenciada en Letras durante una época en que tuvo como profesor a un hombre que le hizo conocer y amar el teatro desde la literatura: Arturo Berenguer Carisomo. A partir de ahí participó en algún elenco universitario y actuó un poco, aunque comprobó que la actuación no era lo suyo. "No sé si habré tenido o no condiciones, pero lo que sí sé es que nunca me gustó –nos dijo en el diálogo que mantuvimos con ella en 2009 y ampliado en 2021–. Allí descubrí que no me gustaba la exposición, me genera muchísimo conflicto, inclusive esto de firmar y de transformarse en alguien a quien reconocen, para bien o para mal. Ni siquiera es un gesto de humildad, es que me genera una perturbación."

Terminó su carrera a los 25 años, un año después de casarse. Y luego de licenciarse se dedicó en especial a la docencia. Trabajó en la docencia secundaria, enseñando castellano y literatura, y alguna vez dio clases también de latín. "La audacia y la necesidad da para todo –comentó–. Y al casarme pasé unos diez años de mi vida convertida en una señora burguesa, que tuvo y crió a sus hijos. Y al cabo de diez u once años, al divorciarme, tuve que salir a trabajar de nuevo. La docencia era inaccesible, porque estaba muy mal paga y necesitaba alimentar a mi familia. Y busqué cualquier cosa, podía ser un empleo en un banco, no en un supermercado porque aún no los había, pero finalmente

entré para escribir gacetillas con información sobre teatro en el departamento de prensa del San Martín. Me tomaron, creo, porque me habrán visto la cara de hambre y, a la vez, porque aduje que era licenciada en Letras y que me atrevía a hacer ese trabajo."

Ese ingreso se produjo en el año 1981. Al frente de ese departamento del San Martín estaba una señora que se llamaba María Elena Iglesias. Ana María Monti, quien fue luego la que asumió la jefatura de ese lugar, trabajaba por entonces en fotografía. "Y recuerdo que la primera persona vinculada a la crítica teatral que conocí en el teatro San Martín fue Gerardo Fernández que, a partir de allí, se transformó un poco en mi maestro, mi mentor y modelo –agregó–. Teníamos prácticamente la misma edad, pero para mí, y creo que también para el teatro rioplatense, era una autoridad indiscutible. Él fue quién al principio me corregía o supervisaba las gacetillas, que se hacían con una redacción absolutamente elemental e informativa sobre los espectáculos que se estrenaban en el San Martín. Pero llegó un momento en que se estaba por estrenar *El casamiento*, de Witold Gombrowicz, y tenía que encargarme de escribir la gacetilla. Y nunca había leído ni visto una obra de ese autor polaco. Solo me resonaba el nombre. Y eso me generó mucho interés y me puse a investigar y leer sus obras y me resultó absolutamente fascinante. Se lo comenté a Gerardo y me dijo: 'Bueno, me alegra que te agrade, porque a mí no me interesa nada Gombrowicz, y si vos me escribís una pequeña reseña sobre la obra, y me la das para que te la corrija, a lo mejor la puedo publicar en la revista *Teatro*.' Era la posibilidad de publicar por primera vez en ese medio."

"Me puse a escribir con mucho interés, con pasión si querés, porque me atrajo mucho ese texto y la vida de Gombrowicz. Se lo llevé a Gerardo y me enteré que no solo se publicaría, sino que me dijo que le sorprendía lo que había escrito. A todo esto, yo estaba cerca de los 40 años. Y sucedió que, después de leer la nota, Kive me llamó a su despacho y me dijo que, a partir de ese instante, empezaba a formar parte de la redacción de la revista, cosa que me sorprendió y me halagó. Allí pude escribir notas y entrevistas, con una profundidad que, a veces, no tiene la redacción periodística. Y estando en esto, un día cayó por la revista *Teatro*, convocado para escribir una nota, otra persona a quien considero otro maestro del periodismo, Homero Alsina Thevenet. Estaba a punto de salir por entonces *Página 12* y lo habían convocado a él como jefe de la página de Espectáculos. Y me preguntó si no me interesaba hacer crítica para ese diario, que estaba por salir. Y comencé colaborando desde afuera, haciendo crítica. Y esa fue mi primera incursión en el periodismo de diario, de

cotidianos. Y a partir de ahí no paré nunca. Hasta ese momento no era más que una espectadora de teatro, una actividad que me había interesado por mi experiencia en la Universidad. Había hecho la tesis sobre Lope de Vega, pero llegué a la crítica más bien desde el ámbito académico. Lo que me obligó a un aprendizaje difícil, que era el de pensar en escribir para lectores comunes y no para académicos."

La interrogamos sobre si cree que los jóvenes deben estudiar periodismo. "Sé que los jóvenes que se deciden ahora a hacer periodismo –sostuvo– pasan por escuelas especiales y me parece importante que la profesión tenga un nivel terciario y universitario, incluido el periodismo especializado. Y no sé cómo se ingresa en el periodismo a la crítica, que es un género especial del periodismo de bastante responsabilidad, porque uno emite una opinión y hasta un juicio, y me parece que con la escuela de periodismo no se sale con el *background* necesario para cumplir ese objetivo. Pero todo depende de cada persona. Para mí Gerardo y Homero fueron fundamentales en mi formación, porque ellos venían de una escuela y de una tradición de la crítica teatral que le daba muchísima importancia a la valoración del texto, pero además la crítica tenía en esa época una estructura que había que respetar. Hoy no estoy tan convencida de que eso sea imprescindible, sobre todo cuando existe un lector exigido por la inmediatez y por la obligación de leer rápido, pero me acuerdo que lo que aprendí con ellos era que la reseña crítica tenía que incluir consideraciones sobre el texto, sobre el autor, darle una información al lector, porque no necesariamente éste tenía que saber quién era, conocer sus antecedentes. Y, sobre todo, hacer consideraciones sobre la puesta en escena, el director y los recursos técnicos, escenografía, iluminación. Esos tres cuerpos de la crítica había que respetarlos."

Le señalamos que la crítica en las publicaciones cambió luego de los noventa. "Sí, sobre todo en los medios cotidianos, que orientaban al periodista teatral a escribir cada vez más breve. La exigencia de los jefes de página o suplementos fue mayor a partir de esa época en cuanto a que la crítica no tuviera un lenguaje dirigido a los entendidos en el área, al espectador habitual, sino que la pudiera leer la mayor cantidad posible de lectores. Lo cual no sé si eso es posible, tampoco me cupo a mí decidirlo o pensarlo, eso lo pensaban otros por mí. Pero en lo personal diría que casi siempre el lector de determinados temas es un lector previamente interesado, aunque puede ocurrir también –sobre todo entre los jóvenes que empiezan a leer el diario y así como algunos se enganchan con las informaciones de política internacional y otros con deporte o policiales–, que alguno repare en el teatro. ¿Por qué no? No desdeño la posibilidad que tiene un texto más o menos

sencillo de ser leído e interpretado por lectores que ingresan al tema. Como lectora de los suplementos de los diarios, diré que hay algunos que directamente no abordo, porque a veces no estoy en condiciones de decodificar su lenguaje cerrado o ciertas expresiones que se dan por sabidas y que es imprescindible saber si se quieren entender. En ese sentido, creo que la crítica en los medios ha ido tendiendo hacia una cierta nivelación hacia abajo y que ese fenómeno no sucede solo en los medios gráficos, se da en la televisión y en la radio."

"¿Y hacia dónde se va?", le preguntamos. "Se tiende más a la crónica de la farándula, cosa que no desdeño tampoco. Creo que debe estar en los diarios. Sí me parece que se ha perdido la especialización y eso, si bien por un lado puede ganar lectores, o sea que más gente con menos elementos de formación previa sobre cada tema puede acceder a esas notas, también se pierden lectores, porque algunos de éstos esperan otro tipo de información, y al no encontrarla cambian de diario o dejan de leer esas informaciones porque saben que no les van a satisfacer sus expectativas. Las críticas de Gerardo estaban escritas para ser leídas por un público amplio y te generaban interés. Me recuerdo como lectora de las críticas de Gerardo y la verdad era que provocaban un verdadero disfrute, porque allí se descubrían autores o referencias a escenas puntuales de obras o a ciertas anécdotas de actores o de directores del mundo, que eran absolutamente fascinantes, y que no contenían lo que es ahora el chisme de la farándula, que en realidad puede ser interesante para el lector de forma inmediata, pero que también se olvida enseguida. Tengo frescos textos de Gerardo, por ejemplo, en los que contaba la anécdota de una situación vivida en la representación de la ópera *Tosca*, en que la protagonista era María Callas y que él había presenciado en Europa. Y era una situación que tenía un alto grado de comicidad, porque aludía a la cortedad de vista de la diva. En un instante del segundo acto, cuando ella debía agacharse sobre el escenario para recoger el puñal que le había clavado al barón Scarpia, y luego huir, se notaba que no veía el arma. Y Gerardo relataba cómo ella resolvió el problema. Era extraordinario porque ahí estaba la anécdota algo graciosa y por otro lado te revelaba las dotes de una intérprete genial. Todo era pertinente, hasta el chisme, en lo que escribía Gerardo y otros críticos de la época, como Schoo, Yirair Mossian, el mismo Potenze, que tenía a veces ese costado tan cruel, pero sus textos eran de muchísima riqueza."

"De todos modos, también acá voy a develar la circunstancia biográfica que revela que ya estoy pasada para este tiempo, porque voy a aludir a algo que tiene origen en otros años –siguió Olga, riéndose de lo que decía–. En

otro tiempo uno hablaba con más libertad de lo que después comenzó a descalificarse como teorías conspirativas. Te ponen el rótulo y ¿qué pasa? Uno siente que ya se debe jubilar, como finalmente hice yo. Pero creo que todos estos fenómenos, que no involucran a un solo medio sobre el que se pueda decir que es el único que varió la tendencia y la línea editorial, sino que involucra a todos los medios gráficos, televisivos y radiales de acá y del mundo, me parece que no son casuales, que obedecen a ciertos diseños, que no digo que partan de un organismo ni una persona en particular, sino de intereses de carácter más global a los que se responde. Existe una cierta funcionalidad en el modo de desinformar, en la manipulación del lector no solo en cuanto a lo que se le ofrece para leer, sino también en cuanto al descenso de sus aspiraciones, expectativas y exigencias. Creo que si hoy un número importante de lectores no decidiera reclamar o exigir (en caso de que así sea, porque esto tiene que ver con encuestas o investigaciones de campo que no estoy habilitada para opinar sobre eso, pero digo que si fuera así y el lector no reclamara ante eso), se estaría frente a un peligro real. Los medios de algún modo han generado un lector con menos exigencia, globalmente hablando, y eso no puede ser que no responda a determinados intereses porque, que la gente lea o no lea, tiene una eficacia fenomenal respecto a la predisposición, capacidad para reflexionar, cuestionar, no aceptar, enojarse con la realidad. Y con seguridad que hay muchos sectores a quienes les interesa que el público no reflexione. Sé que el lector de teatro no es fundamental para cambiar ninguna realidad y tal vez ningún lector lo sea. Pero recuerdo que en una época, los manuales de estilo se llamaban 'manual de estilo y ética.' Ahora, yo pregunto frente a ese panorama: ¿escribir para un medio donde eso que se llamaba estilo y ética se ha olvidado y el objetivo es manipular lectores para que no reflexionen sobre la realidad, tiene sentido? Puede ser que para algunos lo tenga. En mi época no era así."

Ana Seoane, una crítica con la camiseta del teatro

Egresada de la carrera de Letras y periodista desde comienzos de los ochenta, Ana Seoane comenzó a hacer crítica teatral en el diario *La Prensa* en 1983, año en que defendió la tesis con la que se recibió en la universidad de Buenos Aires. Y, junto a su extendida y hasta hora vigente carrera como profesional de la crítica en diarios y revistas –que ella detalla en la entrevista que le hicimos en 2008 y actualizó a principios de 2021–, también desarrolló una intensa actividad como

docente, de la que ya se jubiló, en varias materias de teatro en la Universidad Nacional de las Artes (UNA) y en la EMAD (Escuela Metropolitana de Arte Dramático), lugares donde ha promocionado y estimulado entre sus alumnos el cariño por el teatro. Aún integra los equipos de investigación del Instituto de Artes del Espectáculo en la UBA. En la facultad de Letras donde se recibió, y precisamente en los días en que defendió su tesis, uno de los profesores que dictaba clases en sus aulas le presentó al que por entonces era jefe de Espectáculos de *La Prensa*, Héctor Coda, y que luego fue crítico musical del diario *La Nación*. Ana tenía deseos de ingresar a un diario para hacer crítica de teatro desde hacía tiempo y Coda la escuchó y le dijo que, en esos años, el diario tenía dos grandes críticos de teatro: el catedrático Raúl Castagnino y la periodista Olga Costa Vivas, los dos integrantes de la redacción del matutino, por entonces propiedad de la familia Gainza Paz. Pero que él consideraba que podía ingresar a la redacción en condición de colaboradora porque no dudaba que los nuevos espectáculos debían ser cubiertos por la gente más joven del gremio. "Y fue así que ingresé y, a partir de ese momento, me tocó cubrir todas las obras que se hacían en las salas de teatro independiente y a los nuevos artistas que aparecían en la cartelera. No podía hacer crítica de lo que se estrenaba en el Teatro Nacional Cervantes o en el San Martín, ni de los espectáculos extranjeros, ni del ámbito comercial. Era como si esos montajes estuvieran en un nivel superior al que yo no llegaba, según Coda, y al que podría llegar después", nos contó en esa charla mantenida en su casa en los dos años señalados.

Antes de su incorporación a *La Prensa*, Ana ya había dado sus primeros pasos en periodismo, en el Servicio Argentino de Prensa (SAP), una agencia que se encargaba de elaborar un boletín semanal de notas y noticias que se distribuía en determinados diarios de las provincias. Se enteró de su existencia mientras trabajaba como bibliotecaria en el Círculo de la Prensa y la alentó saber que allí solían contratar personas con poca experiencia. Se acuerda que en *El Sol*, diario de Quilmes, salieron entrevistas que les hizo a pintores tan célebres como Antonio Berni, Raquel Forner y Raúl Soldi. Había empezado a escribir sobre pintura por influencia de un vínculo familiar: su tío era el pintor Luis Seoane (1910-1979), hijo de emigrantes españoles nacido en Buenos Aires y fallecido en La Coruña, Galicia, comunidad autónoma histórica de la península ibérica, que lo considera uno de sus mayores artistas plásticos. Y después de esos trabajos empezó a conocer a algunos dramaturgos, entre ellos a Carlos Somigliana, y se fue orientando en su tendencia vocacional hacia la crítica de teatro. "En *La Prensa*, donde estuve desde 1983 hasta 1994, comencé cubriendo

los espectáculos del Teatro del Sur y La Gran Aldea. En los primeros siete años de los once que estuve fui colaboradora. Después me ascendieron a Segunda Jefa de la Sección Espectáculos."

Por 1989, dos años después de que empezara a salir como diario, también estuvo como colaboradora en *Página 12* bajo la batuta de Homero Alsina Thevenet, que era jefe de la sección Espectáculos. Podía hacerlo porque, como colaboradora también de *La Prensa*, este diario no le exigía exclusividad. En *Página 12* tuvo como compañeros a Carlos Pacheco, Gustavo Lladós y Olga Cosentino, quienes hacían críticas y notas. También hacía colaboraciones para el diario Guillermo Saavedra, hasta que Osvaldo Soriano, que tenía un viejo pleito con él, logró que dejaran de darle trabajo. Luego se hizo cargo de la jefatura de la sección Carlos Ulanovsky, quien permaneció hasta que salió *La Maga* y se sumó a esa revista. "Con dos colaboraciones más hubiera quedado fija en la redacción, pero el diario, fiel a su estilo, me echó, como a otros, antes de que llegara al número de notas por año que obliga a estabilizar al periodista. La jefa en ese momento era Gabriela Borgna, pero las órdenes provenían de Jorge Lanata, director y fundador del matutino. De esos años no me quedó ni un solo recibo de sueldo. No eran muy prolijos para pagarnos", agregó Seoane.

–¿Vos seguías algún modelo especial para escribir?

–Uno de los temas que más me interesaba era investigar de dónde provenía o qué línea o planteo desarrollaba el autor. Por eso, tenía por costumbre citar sus obras anteriores. Venía de la carrera de Letras y ese aspecto me importaba mucho. Y, en ese sentido, lo diferente de mis críticas estaba en que daba gran preponderancia a la evolución del dramaturgo e informaba a qué filiación estética respondía. También siempre le di relevancia al escenógrafo, nunca me olvidaba de dedicarle aunque sea un párrafo. Lo mismo sucedía con el vestuario o la iluminación. En eso eran distintas mis críticas. Quiero decir que no solo me interesaba el aspecto lingüístico, también me ocupaba y les dedicaba atención a los otros lenguajes escénicos. Mis modelos fueron Ernesto Schoo, Gerardo Fernández y Kive Staiff. Los había leído, seguido y coleccionaba sus críticas del diario *La Opinión*.

–¿Cómo eran, en tu opinión, las críticas de Castagnino?

–Las recuerdo como excesivamente académicas. Era un hombre de una gran cultura y a veces nombraba a los actores o al director, pero le daba poco espacio

a la puesta en escena y escribía más que nada sobre el texto dramático. Creo que, al poco tiempo de reabrirse *La Prensa*, luego del golpe de la Revolución Libertadora, apareció Jaime Potenze haciendo crítica en el diario, pero cuando ingresé a la redacción ya no estaba. Héctor Coda también escribía por esos años crítica de teatro y, cuando se fue Potenze, por los setenta, entró Castagnino. Mis jefes fueron primero Héctor Coda y luego Carlos Burone, contratado al poco tiempo de irse del diario Coda. De Burone aprendí muchísimo. A finales de los ochenta, más o menos, entró a colaborar al diario Isabel Croce, que, además de cine, se especializó en teatro infantil y después hizo críticas sobre todo tipo de teatralidades. Tuve de compañero a Eduardo Giorello, un gran especialista en comedias musicales y ópera. Años más tarde vino el desbarranco de *La Prensa*. Tuve de jefes algunos meses a Jorge Manzur y Blanca Rébori, y luego me echaron. No tengo ningún buen recuerdo de ellos, ni siquiera como personas. También escribí sobre teatro en *El Observador*, donde estuve un año. Era un semanario en el que te daban mucho espacio para las críticas. Lo que tenía *La Prensa* de bueno era que, antes de ver el espectáculo, realizabas un reportaje previo, con lo cual ya tenías una investigación sobre la propuesta. Podías conocer las características del proyecto y luego juzgabas. Para los estrenos de los teatros oficiales, me encargaba del reportaje previo y la crítica estaba a cargo de Olga Costa Vivas o Castagnino. Cuando ellos se fueron, pasé a a escribir las notas previas de las comedias musicales y Eduardo Giorello hacía las críticas. Giorello me sobrevivió un año en *La Prensa* y después también lo echaron. Tenía un gran conocimiento musical, algo que a mí siempre me faltó.

–¿Y qué tipo de exigencias había respecto de las críticas?

–En esa época lo que se nos pedía con alguna rigurosidad es que las críticas del teatro oficial o comercial salieran al día siguiente o a más tardar a los dos días de ser estrenadas las obras. No podías tomarte mucho tiempo para escribir esas críticas, en cambio con el teatro independiente no había tanto apuro. Teníamos una o dos tapas de teatro a la semana en la sección de Espectáculos y mucha investigación. Durante todos esos años, *La Prensa* cubría con críticas todos los espectáculos, incluso los que llegaban desde las provincias. Las escribía yo. Se cubrían todas las convocatorias del Festival Nacional de Teatro, que lo organizaba la Dirección de Teatro y Danza y que se presentaba gratuitamente en el teatro Nacional Cervantes. Recuerdo que le hacía la crítica aún a los espectáculos que hacían una sola función, se dejaba documentado, impreso para que quedara en la memoria. Y no es porque *La Prensa* tuviera demasiado interés

en el teatro, sino por mi insistencia y gracias a que me oían. Eran tiempos de las páginas sábanas, imagino que tampoco había tanto problema de blanco, ni de avisos. Cuando apareció el Primer Festival Latinoamericano de Teatro, en 1984, me dirigí a la redacción con la propuesta de cubrirlo, sin viáticos. La única condición que pedí fue que me pagaran todas las notas que se publicaran. Los gastos para moverme dentro de Córdoba corrían por mi cuenta. Y lo aceptaron. El Festival nos pagaba a todos los periodistas el viaje de ida y vuelta, más el hotel y las tres comidas. Llegué a Córdoba y empecé a enviar el material usando el fax, que era lo que se usaba entonces. Y en otras ocasiones le dictaba las notas por teléfono a algún compañero que estaba en la redacción. Y el material se publicaba. Cubrí todos los años el Mercosur de Córdoba de esa manera, salvo en 1991, año en que murió mi padre y le pedí a Eduardo Giorello que me reemplazara a fin de que no quedara el encuentro sin cobertura.

–¿Fue la etapa previa a la entrada de Marcos Cytrynblum?

–Efectivamente. El diario era tamaño sábana y nos daban mucho espacio para el teatro. Cytrynblum fue el que comenzó a hacer las tapas del diario con noticias sobre Susana Giménez y a frivolizarlo. En esa fecha pasamos a otro formato más chico, el tabloide. Hubo censura para determinados temas, no así en la época de los Gainza Paz, donde la familia Bengolea te pedía a lo sumo, que fueras a ver algo sin influirte en la opinión. Una de las últimas editoras de la página de Espectáculos fue la señora Bengolea, familiar de los Gainza Paz, que son finalmente los que vendieron el diario a Amalia Lacroze de Fortabat. Fue ella la que convocó a Cytrynblum, que después de *Clarín* se había ido a Paraguay. Lacroze de Fortabat quiso transformar a *La Prensa* en el competidor de *Clarín*, para eso lo contrató a Cytrynblum.

–¿En esos años en *La Prensa* hubo gente que te haya dado consejos útiles para la profesión?

–Cuando empecé en los ochenta sí. Me acuerdo de Silvano Picci, que era crítico musical, además de un excelente compositor, me dio buenos consejos. Un día había llevado al diario la crítica de un espectáculo que me había parecido malo y al que le había dedicado mucho espacio cuestionándolo. Y él me dijo: "Qué extraño Ana, usted ha escrito mucho sobre un espectáculo que considera malo. Me parece una contradicción. Cuando algo es tan flojo, hay que señalar sus errores, pero sin explayarse demasiado. No hay que perder espacio en algo que no lo merece." Siempre me quedó grabado eso: se puede cuestionar un espectáculo

escribiendo en pocos renglones, usando menos caracteres. Me proponía una síntesis. Otro que me enseñó mucho fue Alsina Thevenet que, como dije, fue mi jefe en *Página 12*. Él decía que los críticos teatrales teníamos la obsesión de reiterar conceptos en nuestros escritos. Y una vez me señaló que había que escribir la crítica como si se describiera un partido de fútbol, terminando siempre con una frase que resulte un gol. Me hacía leer la sección deporte, para que observara cómo los especialistas en fútbol o carreras también tenían un léxico específico para sus lectores. Pero si un espectáculo amateur era muy malo, acordábamos en no publicar la crítica. Asumía que una colaboración sin publicar, no se cobraba. Transpiraba cuando le llevaba el material, porque al principio me cuestionaba mucho y recuerdo que me sacaba el pullover para evitar el sofocón. Me impugnaba frases, conceptos reiterados o poco claros, pero siempre desde el respeto y la experiencia. Fue un gran maestro de crítica. Tuvo que irse porque se perdían avisos publicitarios de cine debido a sus críticas cinematográficas. Lo llamó Jorge Lanata (director por entonces de *Página 12*) para que cambiara el estilo y Alsina Thevenet decidió renunciar y volverse a Montevideo. Fue jefe allí de la Sección Cultural del diario *El País*. No aceptó la censura.

–¿También, como dijiste, aprendiste de Carlos Burone, no?

–Sí, con él también aprendí mucho. Él me señaló, era su convicción, que no todos los espectáculos son categoría A. "Usted trata a todas las propuestas teatrales como si fueran A. Y ni en el cine sucede eso. Hay una película de clase A, una de clase B y una Z. Cada una puede ser buena en su categoría. Entonces hay que poner los ojos y mirar el espectáculo de acuerdo con esa vara. Usted no le puede pedir a un teatro independiente que tenga una producción igual a la que tiene uno oficial o comercial. Por lo tanto, es distinta la exigencia que, como crítico, se le pide a una producción costosa que a otra que es muy pobre", me indicó en una oportunidad. Son cosas que fui aprendiendo con estos profesionales, que tenían la generosidad de sentarse a reflexionar sobre el trabajo que un periodista le entregaba. No es que corregían porque sí. Nunca te cambiaban una palabra por el gusto de ellos, sino para enriquecer el texto, con sinónimos. Dándole a la crítica el nivel de género literario. Se exponían las objeciones y cada uno tenía la posibilidad de defender su trabajo. Cuando me echaron de *La Prensa*, el único medio que me abrió la puerta fue *Crónica*, pidiéndome que tuviera un poco de paciencia porque Héctor Ricardo García, su creador y dueño por ese entonces, nunca había publicado críticas. Fueron tiempos muy duros en que me ayudó Alejandro Veroutis. Él estaba en la revista

Ahora de los domingos y me recomendó. Mi jefa fue Marita Otero, quien me aseguró que con el tiempo podría escribir críticas teatrales. Me pidió un año de paciencia y cumplió con su palabra. Ese fue un desafío porque debía escribir para un público que nunca antes había leído una crítica. Jamás cambié mi vocabulario técnico, pero siempre tuve la mirada de Otero, quien es una excelente periodista y muy buena lectora. En *Ahora* estuve cuatro años y medio, casi cinco. Allí aprendí mucho como periodista. Tuve desafíos como entrevistar a políticos o escribir notas sobre santos. Me dio mucho oficio para preguntar y repreguntar, algo que no manejaba. Después me fui y otra colega, Maritza Gueler, me dejó su cargo de crítica teatral en la revista *Luna*, de Editorial Perfil. Y ahí también tuve que analizar además teatro infantil, hasta que cerró la revista en 2002. Ese año, como no conseguía trabajo de periodista, me presenté al concurso de Proteatro y gané, para integrar el Directorio con personalidades de otras áreas. Fueron dos años. Recuerdo mucho las conversaciones con Marcela Sola (directora), Susana Torres Molina (dramaturga), Ana María Casó (actriz), Norma Montenegro (empresaria y representante de ARTEI) y Francisco Carcavallo hijo (empresario y representante de ADDET). Cada propuesta se leía y discutía. Nos llevábamos los textos dramáticos a nuestras casas y a la semana siguiente con el material leído revisábamos lo que pedían para la producción. Todos aportábamos miradas distintas y eso me enriqueció enormemente. También fui jurado del Instituto Nacional del Teatro (INT), pero siempre como suplente. Tuve compañeros que me enseñaron a analizar los pedidos de subsidios desde la experiencia de los creadores, como Dante Cena. Desde 1998 hasta el 2005 pude ejercer la crítica para Radio Carve, de Montevideo, gracias al colega Yamandú Marichal que me llamaba todas las semanas. Daba un panorama de lo que se había estrenado en Buenos Aires. Desde el 2004 estuve cuatro años como Secretaria en la Comisión Directiva de APTRA y más tarde hice producción en el programa *Indiscreciones* conducido por el periodista de Espectáculos, Lucho Avilés (fallecido en 2019), cuando se emitía por una señal de cable. Ahí me recomendó Susana Fontana y no la pasé nada bien. A los colaboradores que tenía Avilés no les importaba el teatro y me suspendían notas a dramaturgos o directores porque no los conocían. Me quise ir al mes, pero aguanté cinco meses. Y desde el año 2006 hasta la actualidad sigo colaborando en el diario *Perfil*, de la misma editorial.

–¿Evolucionaste en el manejo del oficio o te ocurre todavía ante ciertos espectáculos que te plantean dificultades?

—Creo que el teatro cambió mucho desde el momento en que empecé a hacer crítica hasta estos días. Hubo una fractura muy grande. En la década de los ochenta, no se nos hubiera ocurrido que una obra de teatro careciera de acción. Y, obviamente, somos conscientes de que en el siglo XX, a partir de los cincuenta con la aparición de *Esperando a Godot*, comienza una crisis de la acción dramática y del personaje, pero en general, eran espectáculos que venían de afuera, por más que a Griselda Gambaro se la uniera a esa dramaturgia. Eran personajes, además, que tenían otra carnadura. Creo que las grandes fracturas se comienzan a ver, de verdad, desde la década de los noventa. *Postales argentinas* marca, en ese aspecto, un hito muy grande que modificó mucho el panorama. Existe como una vuelta a algo que tiene que ver de algún modo con el pasado, porque cuando recordamos a Molière o Shakespeare, no podemos olvidar que eran autores, directores y actores de sus propias obras. Ese triángulo de la creación, como se lo llama hoy y a partir de los noventa, es muy frecuente verlo. No se daba en los cincuenta, tampoco en los sesenta y setenta, ni siquiera en los ochenta. Cada vez más quien escribe el texto necesita hoy dirigirlo. Tenemos ejemplos como el de Rafael Spregelburd, Daniel Veronese, Susana Torres Molina, Ricardo Bartis, Javier Daulte o como Eduardo "Tato" Pavlovsky que escribía y actuaba sus propias creaciones. Guillermo Angelelli tuvo un período en que asumió los tres roles, dramaturgo, director e intérprete. Se da cada vez más y es difícil analizarlos sin tener en cuenta este fenómeno. Lo que sí siento es que no hubo la misma evolución en el pensamiento del crítico como para poder aceptar el proceso. Creo que se fue descartando del medio a muchos profesionales que podrían haber sido testigos idóneos de esa evolución. Uno de los pocos que quedó por esos años con suficiente sensibilidad y cultura, y que para mí constituyó el paradigma del crítico, fue Ernesto Schoo, quien llegó a ser testigo de todos estos cambios y los aceptó. No concuerdo con aquella frase del crítico francés George Banu, quien decía: "Para el teatro joven, gente joven." No siempre es así, me parece que alguien humilde, sensible y culto, como Ernesto, demostró la suficiente ductilidad como para adaptarse a esas novedades y analizar con la mente abierta las nuevas propuestas estéticas. Fíjate que no es casual que él y Kive Staiff fueran los primeros en descubrir y apoyar a Griselda Gambaro. Tampoco es casual que él haya admirado a autores como Spregelburd o Veronese. En cambio, hubo no pocos críticos jóvenes que tuvieron y tienen prejuicios. Dicen que al llamado teatro tradicional no lo van a ver o no les interesa. O el llamado teatro realista, siendo que hasta hoy el sesenta por ciento de las propuestas teatrales siguen enmarcadas dentro de esta

corriente en nuestro país. Lo lamentable es que había muchas personas que eran críticos con esa sensibilidad e inteligencia que le he atribuido a Ernesto, pero que fueron quedando en el camino por el simple hecho de que no tenían un lugar donde ejercer su profesión y debieron dedicarse a otra cosa. Me duele que estas nuevas camadas tengan tanta propensión a "contar" más que a analizar. Además predominan los críticos "culinarios" como los definía Brecht. Como en la cocina usan el verbo "gustar", ni siquiera intentan la objetividad, su yoismo es completo. Sus comentarios pasan por el gusto que le dejó el espectáculo. Estas características no tienen edad, hay periodistas que peinan canas que también eligen ese camino porque creen que el público es lo único que entiende. Incluso hay algunos que copian y pegan las gacetillas de prensa, esto me lo han comentado algunos directores. Tampoco quiero olvidarme de señalar los "gusta todo", son aquellos que no quieren quedar mal con los artistas y jamás encuentran un error.

–¿Creés que los críticos a partir de tu época se fueron acercando más a los autores?

–Sí y creo que fue así porque la crítica, con el paso de los años, fue perdiendo prejuicios. Y logró más conocimiento del medio teatral y una mayor cercanía. Eso nos diferencia de los críticos como Jaime Potenze. Me acuerdo que cuando empecé, allá por los ochenta, estaba en el barcito del teatro Margarita Xirgu esperando el comienzo de una función. Era durante uno de los ciclos de Teatro Abierto. Y se me acercó Potenze y me dijo: "Ah, usted es la que escribe en *La Prensa*. Por fin le conozco la cara." "Sí", le contesté, "yo comencé leyéndolo a usted, haciendo recortes de sus críticas." "Le voy a dar un consejo –me dijo–. Nunca tutee a un creador, no entre en confianza, nada de cafecito, nada de Tito Cossa. Llámelo Roberto Cossa y evite el trato familiar o cercano. Manténgase lejos, no se contamine de los artistas." Nunca seguí ese consejo, desde luego. Creo que mantener esa distancia fue el error grave de esa crítica de los sesenta y de los setenta. En cambio, lo positivo que empezamos a tener en los ochenta fue la posibilidad de dialogar e incluso discutir o pelear con un artista. Cecilia Hopkins se ha peleado con Bartis, Susana Freire con Szuchmacher. Esa disputa, ese enfrentamiento, en buenos términos, puede constituirse en un diálogo muy enriquecedor entre creadores y críticos. Si sabemos qué busca un artista es muy probable que hagamos un mejor análisis de su propuesta. No es casual que Brecht tuviera un crítico en quien confiaba y lo invitaba a los ensayos generales. Luego charlaban para ver si lo que se proponía con su grupo –el Berliner

Ensamble– estaba plasmado. El apellido de aquel crítico era Szuchmacher. Era un hombre de una enorme cultura y que había seguido a Brecht en sus distintas puestas en escena, desde sus inicios. Así como Charles Chaplin tenía a los niños como sus primeros críticos, por eso antes de terminar una película se la pasaba a un grupo de jardín de infantes. Cuando ellos se distraían, él marcaba para cortar la cinta.

–¿Dónde fue esa disputa de Cecilia con Ricardo Bartis?
–Creo que en una mesa redonda. Me parece que Bartis dijo que Cecilia era muy barbiana y que Barba le había hecho mucho mal al teatro argentino. La última vez que vi a Bartis fue en la UNA, un día que fue a dar una charla. Y dijo: "Yo no entiendo, ahora voy a estar en los premios *Clarín* y no vino un solo crítico a verme. Son todos médiums, mucha tapa pero cuando tienen que venir a criticar mi espectáculo nadie viene, no me importa, pero ¿qué pasa?"

–Respecto de los premios de *Clarín*, me parece que lo más sensato y valiente es lo que hizo Lorenzo Quinteros, que no recibió el premio por el hecho de que los que lo votaron no habían ido a ver su obra.
–Lo más honesto si no creés en los premios como ese, es no asistir a la ceremonia a recibirlos. E incluso rechazarlos como hizo Quinteros. A la entrega de los premios ACE van todos los artistas o gran parte de ellos, que después te confiesan que no les importa que hayan ido solo dos críticos a verlos. Pero es una entrega que se televisa y nadie quiere perdérsela. Qué importa si el premio tiene o no prestigio.

–¿En algún momento te encontraste incómoda con los nuevos espectáculos de la vanguardia?
–Al principio sí, porque provenía de una formación más clásica, había estudiado en Letras y estaba acostumbrada a leer a Molière, Shakespeare o Pirandello. Incluso a los autores nacionales como Andrés Lizarraga o Armando Discépolo. Y, de pronto, me encontré con otra dramaturgia. Creo que para comprender estos cambios me ayudaron mucho algunos ciclos. Teatro Abierto fue una apertura muy importante, había obras muy diferentes. Nunca me olvido de la puesta de Beatriz Matar de *Oficial primero*, de Carlos Somigliana, donde aparecían esos muñecos que representaban a los desaparecidos. Después lo vimos en Kantor. En esos ciclos, como en otros, había una apertura a los nuevos dramaturgos, nuevas puestas, y eso me obligaba a abrir mi cabeza.

Era una crítica joven entonces, empecé a escribir a los 25 años, por lo cual era en ese momento la más chica, aunque con un título universitario. Trabajaba con respeto, trataba de no ofender, sabía el esfuerzo que le llevaba a alguien poner una obra en escena. Siempre pensé que nadie se equivoca a propósito. Pero también me mandé algunas chiquilinadas fuertes. Me acuerdo que se había estrenado una obra dirigida y actuada por Alberto Closas y me tomé el atrevimiento de no nombrarlo a él como actor por lo mala que me había parecido su actuación. Y lo cuestioné como director. A la semana siguiente, recibí un sobre con un remitente de él en *La Prensa*. Adentro había una carta suya firmada que decía escuetamente: "Espero que la próxima vez la convenza más." Un caballero. También me impactó mucho un espectáculo de Eloísa Cañizares, que se hizo en el Teatro Lasalle. Era un homenaje que le hacía a Federico García Lorca y fui con mucho prejuicio. La había visto trabajando con Darío Vittori en televisión y desconfiaba. Cuando terminó la función quedé conmovida, porque me envolvió y sedujo, y ahí me enteré que ella había estudiado con Federico. Estaba maravillosa. Sus tonos, su presencia escénica. Todo en ella era absolutamente teatral. Escribí una crítica subrayando su actuación e intenté motivar al lector para que la fuera a ver. A la semana recibí una carta suya diciéndome: "Usted me hace seguir pensando que la gente joven puede tener sensibilidad y puede dejar los prejuicios de lado. Se lo agradezco profundamente."

–En los años ochenta hubo espectáculos y personajes que ayudaron a que los críticos fueran aceptando los cambios que se producían en todos lados.

–Claro, el San Martín trajo al creador polaco Tadeusz Kantor y a Dominique Di Fazio, quien había sido docente en el Actor´s Studio. Cuando llegó por primera vez Eugenio Barba dio un curso al que asistí, en el Cervantes. Necesitaba saber cómo trabajaban los directores con sus elencos. Fui a las clases que dio Enrique Buenaventura sobre creación colectiva. Si eras un poco sensible y te esforzabas por actualizarte había posibilidad de hacerlo. Podías aceptar y evolucionar con el desarrollo de las nuevas teatralidades, que además de producirse en el extranjero, se experimentaba también en el país. No es que los textos saltaron de golpe de un Pirandello a un Daulte. Siempre tuve inquietud por lo diferente y quizás allí esté la marca de mi tío, el pintor Luis Seoane. Mi vocación por la crítica teatral es extraña. A los trece años le dije a mi papá: "quiero ser crítica de teatro." Producto de mi admiración hacia

Schoo, Fernández y Staiff. Entonces él me dijo que no podía serlo sin tener una formación: "El crítico debe ser culto y preparado." Por eso entré en una carrera afín a lo que me gustaba, Letras. Y eso me obligó a leer una cantidad de textos que, si no hubiera sido por la necesidad de saberlos para un examen, tal vez no los habría leído nunca, como el *Ulises* de Joyce. Eso me armó como una estructura y una vez que me recibí empecé a especializarme en el teatro y arranqué con seminarios, clases. También amo la investigación, me encanta estudiar de dónde viene un estilo, o un creador. Mi tío me decía: "Todo aquel que quiere vincularse con el arte, la mejor manera que tiene de aprenderlo es viendo mucho. El crítico de cine tiene que ver todas las películas que pueda, y el de teatro, todo el teatro que pueda." Les he dicho siempre a mis alumnos que si quieren ser actores tienen que ver a otros intérpretes, deben ver sus aciertos y errores. Se aprende de todo.

–Marcame alguna diferencia entre los críticos que escribieron en tu época o un poco antes y los que vinieron después.

–Pienso que el crítico tenía antes una mirada desinteresada, ahora me cuesta encontrar eso. O estás en un multimedio que te empuja a hablar bien de un espectáculo o de cierta figura porque representa algo para sus intereses o te afiliás a una estética, sea poniéndote la camiseta del teatro independiente, el off o nuevas tendencias, sin ser capaz de aceptar las otras corrientes estéticas del teatro. Desde los noventa ha habido como una sectorización en grupos y algunos críticos ni siquiera van a ver otro teatro que no sea aquel con el que comulgan. Se niegan a ver nada que no sean las nuevas tendencias y creen que el teatro empezó cuando llegaron ellos. No se les puede decir que determinadas propuestas que ven ya se hacían en el Di Tella. Y no porque una lo haya visto sino por el solo hecho de haberlo leído o estudiado. Ese deseo de que el teatro "empieza conmigo" es muy marcado en algunos grupos. Creen que inventaron lo de la dramaturgia del actor: ¿y qué fue la Comedia del Arte? No había texto. Que el teatro lo crearon los actores, no es nada nuevo, se sabe hace bastante.

–¿Cuál es la carrera de los críticos?

–En la UBA está la carrera de Artes, dentro de la cual hay análisis crítico, pero nadie sale como crítico de cine, ni de teatro, ni de danza. En realidad, el crítico se forma, no se hace crítico estudiando. Se puede estudiar el arte al cual vas a criticar: sea cine, teatro, danza, y saber lo que es cada una de estas disciplinas con sus lenguajes específicos. Un crítico no puede desconocer lo que significó

Florencio Sánchez en la dramaturgia como tampoco la importancia de un Grotowski o de Hedy Crilla si se quiere ocupar de lo nacional. O la familia Podestá. Pero eso es lo previo, después lo otro se aprende en la butaca. Viendo muchos y diferentes espectáculos.

–¿Desde cuándo creés que los periodistas de teatro empezaron a perder espacio en los diarios?

–Pasando la década del ochenta donde el espacio era muy grande. Los matutinos más importantes, *La Nación* o *Clarín*, tenían tapa, blanco y despliegue. Bueno, tenían suplementos de Espectáculos. Me acuerdo toda la dedicación que se le dio a Teatro Abierto. Y, de pronto, el lector atento se encuentra con que en el 2000 casi ni hay críticos de teatro en *Clarín*. Y no se encuentran críticas de las obras o solo muy esporádicamente. Quizás recién ahora es posible darse cuenta de lo que significó el menemismo en las relaciones laborales, en toda la década del noventa. Fue un estigma que marcó mucho a las redacciones durante largo tiempo: los becarios, los pasantes y la mano de obra barata que no existía en otra época. Roberto Arlt empezó escribiendo notas policiales, pero era un artista y un ávido lector. Me he peleado con pasantes que no tenían idea de quién era Shakespeare y pretendía mi jefe que los mandara a ver una obra de teatro.

–¿Quiere decir que la experiencia no es valorada hoy en la crítica teatral?

–Cuando salió *Perfil* mandé un curriculum y nadie me contestó. Cuando murió Nina Cortese, salió un aviso diciendo: "Se busca nuevo crítico teatral. No se necesita experiencia periodística previa." Me presenté sabiendo que iba al muere. Y así ocurrió. Para un crítico es frustrante no tener un lugar para expresarse, lo mismo que para un actor no tener un espacio donde actuar. Nunca comprendí tanto al intérprete que no tiene escenario como cuando a mí me "cortaron las piernas" en *La Prensa*. Una vez que fui a Córdoba me subieron a una combi con Griselda Gambaro. Y empecé a preguntarle al chofer de todo. Al rato Griselda dice: "Qué suerte viajar con una periodista, me entero de tantas cosas." Es que va conmigo esto de comunicarme. En la vida hay gente que se pone la camiseta y que siente su vocación. En mi caso tengo puesta la de crítica de teatro. Y moriré con eso.

–¿Dónde dabas clases?

–En la EMAD. Di varias materias: Análisis de texto 1, 2 y 3, además de Historia del Teatro para futuros escenógrafos y vestuaristas, ya que era docente en la Tecnicatura de Escenografía. Mientras que en la UNA di Historia del Teatro Clásico de Oriente y Occidente e Historia del Teatro Argentino, para futuros actores, directores y docentes. Concursé como Jefa de Trabajos Prácticos y me retiré como Adjunta. Allí integré también un equipo de investigación que dirigía Julia Elena Sagaseta. Con ella aprendí muchísimo sobre las nuevas tendencias y la performatividad. También participé de la mesa de redacción de la revista web *Territorio Teatral*. Recibí un enorme afecto por parte de los alumnos. Reconocían mi pasión y nunca me vieron como alguien que ejercía el poder. Sabían que en el comienzo de la clase, y mientras iban llegando y se acomodaban, yo me ocupaba de recomendar espectáculos que se habían estrenado y anticipaba los festivales que se presentarían. Eso siempre lo hice tanto en la EMAD como en la UNA. Muchos alumnos vieron por última vez a Alfredo Alcón por mi insistencia. Les subrayaba que tenían que ir al teatro para ver a quien era uno de los mayores exponentes de la actuación para la lengua castellana.

Susana Freire y el error de las calificaciones

Hice esta entrevista con Susana Freire hace unos siete años. Tenía cumplidos ya los 70 años y se había acogido a la jubilación en *La Nación*, pero continuaba haciendo críticas como colaboradora en el matutino. Dejó en claro desde la primera pregunta que le hicimos, acerca de cómo había abrazado su profesión, que siempre había tenido conciencia de que deseaba ser periodista. Y que, al terminar la secundaria, entró enseguida en la Escuela Superior de Periodismo. Y cuando terminó allí, decidió dedicarse al sector de Espectáculos. Lo que pasa es que, en aquel momento, no había carreras de crítica ni de Artes Combinadas, la única alternativa era Letras. De modo que fueron solo tres alumnos los que salieron de la escuela de periodismo y entraron a esa facultad, respondiendo a la intuición de que la carrera les daría un sustento cultural para encarar luego la crítica teatral. Después de ahí, Susana, intentando ampliar su panorama, cursó un seminario de autores de tres años que se dictaba por esa época en Argentores. El primero sobre autores de la antigüedad, el segundo sobre los de la modernidad, y el tercero de teatro argentino, es decir, donde se veía textos de la dramaturgia del país. "El seminario se llamaba Pablo Palant –precisó en aquel momento–, porque era él quien lo había iniciado junto a Luis Ordaz.

El primer año lo daba Juan Carlos Ferrari, el segundo Roberto Medina, y el tercero el propio Ordaz. Los tres, además de profesores, eran dramaturgos. Eran solo cursos sobre el autor y obra. En la búsqueda, lo más cercano que se tenía para trabajar en el tema –comentaba– era *Pájaro de Fuego*, una revista cultural en la que hizo notas sobre teatro, igual que en algunas revistas de Editorial Abril. Eso hasta que entró al diario *La Nación*."

Después de esa charla, durante la pandemia, intenté comunicarme a su domicilio para ver si podía enviarle la entrevista y actualizarla si lo consideraba necesario. Pero no la encontré. Más tarde alguien me comunicó que estaba viviendo con la hermana, porque se sentía enferma, pero que no quería charlar con nadie. Supuse que sería algo pasajero, pero es evidente que era más grave, porque a finales de diciembre de 2021 se dio la noticia de su fallecimiento, a los 77 años. Trabajé con Susana varios años en CRITEA, organización de los críticos teatrales en la que ella fue presidenta y vicepresidenta. Y cuando esa entidad languideció, nos veíamos cada tanto en los estrenos de teatro o alguna función. Ella, además de crítica teatral en *La Nación*, fue jefa de la sección de teatro y subdirectora del suplemento de Espectáculos de ese diario. Pero incursionó en la dramaturgia, dirección teatral e investigación en historia teatral. Como autora fue responsable de la escritura de cinco obras: *Marea roja*, *Aire viciado*, *Bajo tierra*, *Cuenta saldada* y *Punta inicial*. Lo que sigue es el texto completo de la charla que tuvimos en 2015.

–¿En qué año entraste a ese diario?

–No me acuerdo con exactitud, pero fue entre 1980 y 1981. Ya estaban allí Jaime Potenze y Osvaldo Quiroga. Hacía poco se había ido Rodríguez de Anca. De entrada me ubicaron en Espectáculos, aunque no específicamente en teatro y dentro de Espectáculos hice cine, televisión y de todo un poco. Había, entre comillas, que dar examen: había tipos que no eran hombres de teatro, sino periodistas que ejercían la crítica en el diario y poseían una cultura vastísima: Menegazzo Cané, Bartolomé de Vedia, Adolfo Mitre, Jorge Cruz y el mismo Potenze. Todos hacían crítica de teatro antes de que yo llegara. Se trataba de hombres muy preparados: era para sacarse el sombrero frente al conocimiento que tenían. Era claro que ellos hacían crítica a partir de su cultura personal. No era en función de una profesión, sino que le aportaban a ésta el bagaje de todo lo que sabían, que era bastante. Lo que empezó a aparecer más tarde fue lo que se podría llamar la crítica espectacular, la que deriva del espectáculo en sí mismo fuera de todo contexto. Pero, considero que nosotros, junto con Olga

Cosentino y Gerardo Fernández, somos los últimos pichones de los grandes dinosaurios. Después con la nueva generación, ya se produjo otra historia, ni mejor ni peor, otra historia.

–¿Cómo se encaraba la crítica?

–A mí lo que me enseñaron esos grandes maestros es que el teatro forma parte de la sociedad en que uno vive, si los griegos escribieron como escribieron es porque vivían donde vivían, y entonces esta circunstancia genera que se trate de volcar una mirada de interpretación sobre lo que se ve. Primero sobre el texto, tratar de averiguar qué es lo que quiso decir el autor cuando dijo lo que dijo. Que por ahí no quiso decir nada, no importa. O que por ahí quiso decir otra cosa de lo que uno ve, o es otra historia, está bien. Pero hay que elaborar algo como para darle una orientación al lector. Esto es lo que siempre me enseñaron, incluido Homero Alsina Thevenet, que también trabajó conmigo en Editorial Abril. Él decía que había tres tipos de críticos: el que escribe para ser leído por los otros críticos, el crítico que escribe para ser leído por el medio al que critica, y el crítico que escribe para los lectores. Esa indicación fue en mi formación muy importante, explicarle al lector como si fuera nuestra madre, decirle: "mirá esta obra…" Y después está lo último, que es lo espectacular, que es la puesta, las investigaciones.

–Por los años cincuenta, ¿la crítica no tenía que ver más con lo literario?

–Es que hay que pensar que por esos años la dirección no tenía la presencia actual. En los primeros cincuenta años del siglo pasado en nuestro teatro, eso lo digo en un trabajo que hice, el director no existía, existía la cabeza de compañía, que era la que dirigía, y para ellos dirigir era poner de pie un texto. Entonces, se trataba de esas interpretaciones frente al público y luego, claro, que la luz alumbrara bien, que los vestuarios fueran correctos. La figura del director adquirió relevancia posteriormente. Entonces ahí cambiaron las cosas. Ahí empezó la semiología del teatro, con el director y su mirada, con la interpretación. Y, entre aquella época y ésta, que es la de los directores, me quedo con la de los directores porque la resignificación vuelve todo más rico. Ahí se conjuga todo: la luz no trata solo de alumbrar, tiene más funciones; la escenografía no se limita a poner una silla, no sé si antes era así o no (hablo de la época de los griegos), pero el teatro se transforma en una suma de miradas creativas, que es lo que le da más valor, algo que ahora está tomando la ópera. También tiene que ver con las obras: de Ionesco y Beckett para atrás, lo que es el siglo XIX y principios del XX, la didascalia de los dramaturgos era *living*,

puerta a la izquierda, puerta a foro, puerta a la derecha. No se entendía que pudiera haber una escenografía que no fuera esa.

–¿Cómo ves ahora las cosas?

–El tema es que ahora, creo, se ha producido como un salto en lo generacional. Porque si vos y yo miramos para atrás: ¿a quién encontramos? Si miro al que está detrás de mí veo a Carlos Pacheco, al que llevo doce años. Pero, en el medio, falta ese enlace, hay un vacío de una década. Ahí está el eslabón perdido. Ese fenómeno tiene que ver con la etapa política de la dictadura, que mermó muchísimo ese enlace. En mi caso, me doy cuenta de que me cuesta más relacionarme con los más jóvenes, porque el salto ha sido muy abrupto, no he tenido un intérprete mío como pude haber sido yo de los mayores. Allí ha faltado un eslabón. Es el mismo que faltó en el teatro. Los jóvenes autores hicieron un intento de romper todas las estructuras teatrales y terminaron haciendo todos lo que hicieron. Daulte, Spregelburd (hablando de los dramaturgos surgidos luego de la dictadura), por ejemplo. ¿Hubieras pensado que Daulte terminaría siendo un comediógrafo? Crecieron y terminaron, como Spregelburd, representando en el Teatro del Pueblo. Y seguramente Spregelburd termine siendo el Cossa de su generación. Si no es él, será otro. Por eso te digo que es cuestión de crecer.

–¿No hay tantas cosas nuevas bajo el sol, decís?

–Es que el teatro tiene 25 siglos. Lo han tratado de destruir en tantas oportunidades y no han podido. Y te hablo del teatro occidental, no hablemos del oriental que es anterior, los chinos, los coreanos, los hindúes.

–¿En la nueva generación hay una manera menos preocupada de trabajar con la crítica?

–Lo que pasa es que bajó el nivel de exigencia. Antes, acá era como si tuvieras que rendir examen a cada rato, tenías unos monstruos ahí que parecían vigilar lo que escribías. Entonces bajaron las exigencias de los medios. Pasó en la educación: tienen mejores comodidades que en nuestra generación y producen menores resultados.

–¿En tus primeros tiempos te corregían lo que hacías?

–Los periodistas con experiencia ejercían una suerte de docencia con la práctica, pero ellos te decían: "esto no está bien, deberías leerlo y corregirlo." En

el tiempo en que fui jefa no había siquiera tiempo para decirle a un compañero: "Esto rehacelo", "esto dejalo en tres mil caracteres." No había tiempo para eso. Los cierres empezaron a ser más apurados, entre la producción y el cierre había una o dos horas. En la actualidad, en que he colaborado desde afuera, creo que es lo mismo.

–¿En los espectáculos más significativos se exigía la publicación rápida?
–La exigencia siguió existiendo, pero de una forma más tolerante. En el teatro la información salía al día siguiente o al otro. Pero, en música clásica, como en música popular, en que por ahí había dos o tres funciones, nada más, se apuraba un poco más. El teatro lo que permite es jugar con esto de decir "si la das hoy o mañana es lo mismo", porque está unos dos meses, pero el cine puede durar una semana. De teatro, estando yo de jefa, lo importante salía inmediatamente y si había blanco salía todo.

–Eso te permitía un poco más de tiempo para la reflexión.
–Sí, pero puede tener como desventaja que se pierde la espontaneidad de la emoción. Cuando venís bien calentito y con entusiasmo, la cosa te sale enseguida.

–¿Creés que hay que dejarle lugar al lector para que piense, para que no sepa todo?
–Me parece, por ejemplo, que no se deben contar los argumentos, hay lectores que odian que les cuenten el argumento. Sí que le hablen del tema, de qué se trata eso que pasa en escena. Entonces el asesino resultó el mayordomo, eso no.

–En una época se habló de que la crítica debía guiar al lector.
–No, eso era una costumbre de los críticos que trataban de hacer docencia a través de la crítica, algo que no se puede. Uno trata de darle al lector los elementos para que haga su propia interpretación. Y hay lectores que van a ver el espectáculo más allá de que la crítica sea buena o mala. Aparte, los lectores pueden llegar a tener o no un *feeling* con determinado crítico, me pasa con mis colegas. Leo un crítico de cine y ya sé que me puede o no gustar en base a su crítica, porque hay como cierta simbiosis.

–¿Una excesiva fiabilidad en lo que señala el diario no es también mala?

–El error está en las calificaciones, que son decisiones empresariales. Yo prefiero que la crítica no tenga estrellas o cualquier otro signo que califique, porque al hacerlo condiciona al lector. Que él lea y decida en base a su propio criterio y no porque la crítica del espectáculo tiene dos o tres o cuatro estrellas.

–¿Has tenido problemas con gente del espectáculo?
–He tenido problemas como todo el mundo, pero nada realmente serio. Que me haya puteado en alguna oportunidad Rubén Szuchmacher no creo que haya sido la única vez que ocurrió. Y él me basureó de arriba abajo, en un email. Y se ponía más furibundo todavía porque no le contestaba. Porque hay una deformación. El medio cree que uno tiene la obligación de hacer crítica de todos los espectáculos y que esa crítica tiene que ser dirigida al medio teatral. De ninguna manera. Entonces, ¿qué pasa? Piden la crítica porque, en realidad, lo que desean es que se reconozca su genialidad, porque ni siquiera hay una mirada autocrítica. Y está bien que ni siquiera tenga que haber una mirada autocrítica en el artista, pero si se pide la crítica, y aunque no se la pidiera, se debe tener conciencia de que ese trabajo se expone ante un público. Y lo que se olvidan es que el crítico escribe para el lector. A veces parece que este país y el resto del mundo están llenos de genios incomprendidos.

–Los artistas son muy sensibles. Tendrían que darle menos importancia a la palabra del crítico.
–Yo también soy muy sensible. Pero el tema no pasa por la palabra, pasa por el reconocimiento. Es poca la gente que se toma el trabajo de acercarse y decir: "¿Qué quiso decir esta persona con esta crítica? Estoy de acuerdo o no estoy de acuerdo." Y sentarse a reflexionar. Y no siempre esperar el elogio. Por supuesto, todos creemos que estamos haciendo cosas geniales.

–¿Qué diferencia hay entre crítica académica y periodística, y qué valor le concedés a la formación académica?
–Volvemos siempre al mismo punto. Este es un asunto que discutí varias veces con Osvaldo Pellettieri. La formación académica utiliza, y corresponde que así sea, códigos y lenguajes académicos, la crítica periodística trabaja con una masa amorfa de lectores en la cual es difícil establecer patrones comunes, más allá de que el diario en que trabajo, *La Nación*, presupone que clase media y clase alta son sus lectores. Más o menos hay algunos parámetros que deben establecerse. No puedo ir al médico y pretender que me trate como a un

colega de él, porque no lo entiendo. Las enfermedades podrán tener nombres científicos, pero cuando el médico le habla al paciente lo hace de modo clarito y para que le entienda. La formación académica no me parece mal, en un plano de investigación es perfecto. Pero para la divulgación y difusión periodísticas, ese lenguaje se hace difícil de entender. En cierta forma, los cenáculos siempre utilizaron jergas. Si se quiere trascender, algo hay que modificar. Uno se dirige a cientos de lectores que no se sabe qué formación tienen. Y el idioma te permite ser claro, no necesitás recurrir a una terminología científica o específica.

–¿Qué críticos existían en la Argentina del siglo XIX?
–Sarmiento era crítico en *El Nacional*. En Chile también. No dudo que Mitre haya hecho crítica, porque hay un escrito de él donde defiende la actividad teatral. Alberdi también dijo en su época que hay que defender la actividad del actor nacional, dando a entender que ya existía un actor antes que Casacuberta. Y eso porque se había producido un conflicto que impedía actuar a los artistas españoles, y era una oportunidad para que trabajaran los nacionales. Como ocurría en el Teatro Colón.

–¿En tu trabajo has notado alguna una evolución?
–El trabajo es fundamental, sobre todo en un diario. Es distinto en una revista. Un diario es todos los días y eso hace que se vaya desarrollando el oficio. Y a medida que más desarrollás el oficio, más vas perdiendo la prosa literaria. Sacando la crítica, donde por ahí se tiene más libertad, el ejercicio periodístico es información. Entonces no se puede hacer fiorituras porque te lleva el triple de espacio. Cuando se tiene un espacio limitado hay que ajustarse a lo que llamamos la información cruda.

–¿Vos eras lectora de *La Nación*? ¿Cuándo vino la firma?
–Sí, yo era lectora del diario antes de entrar. La firma vino en la década del ochenta, los únicos que firmaban eran los enviados especiales, sino era todo *copyright* de *La Nación*.

–¿Cómo era la relación entre los críticos?
–Nos veíamos más. Con Potenze podíamos tener charlas, pero en realidad eran muy reacios, cada uno salía de los espectáculos con la naricita para arriba. Los anteriores, salían y no te hablaban, "por favor, no pregunten." No comprometían ninguna opinión que pudiera influir.

–¿Y respecto del espacio que se les ofrece a las críticas qué opinas?
–El tema del blanco lo maneja el sector comercial, que es el que maneja la publicidad. Todos entraron por la variante (Escribano incluido): si hay que reducir blanco por problemas económicos, se reduce blanco. Hay que ajustarse a los tiempos que corren. Ahora están también los espacios virtuales. Entonces, nosotros nos reímos porque al lado de la crítica nuestra aparecen las críticas de los lectores. Llaman a los lectores a emitir su opinión y los que escriben son los del elenco que, si vos les pusiste regular, dicen de vos que sos una bestia, que no sabés nada.

Gabriela Borgna, de la crítica a la gestión cultural

"Empecé siendo todavía muy pichona. Mis primeras colaboraciones fueron en la etapa final de la primera *Crisis*, la mejor versión de las varias que tuvo esa revista. Pero escribí poco, a lo sumo hice tres notas. Y después vino la dictadura y el exilio en Río de Janeiro, Brasil, desde 1976 a 1977. No fue mucho tiempo porque fui de las locas que volvió rápido", decía Gabriela Borgna en una muy breve síntesis de los años de su inicio en periodismo, un tiempo donde el cielo se estaba oscureciendo a toda velocidad sobre la institucionalidad argentina. Había empezado a trabajar en periodismo porque, una vez abandonada la carrera de Antropología, como consecuencia de la intervención a la facultad, ese hecho coincidió con su separación del padre de su primera hija. "Y algo tenía que abandonar, porque mi beba era pequeña y opté por dejar la carrera, de la que tenía cursadas 20 materias y aprobadas 15 –detalló–. Después ya no me interesó seguirla. Y en periodismo empecé haciendo más crítica cultural de tendencias y estilos que crítica teatral. Y lo hice desde la técnica del reportaje, no de la crítica propiamente dicha. Apenas después de Malvinas, y cuando todavía no se había recuperado la democracia, volvió a salir *Caras y Caretas* y ahí sí ya trabajé como crítica de *rock and roll* y terminé armando una sección de Cultura que se llamaba *Elementales Leches*, como el tema del Flaco Spinetta. Me había ayudado para entrar en esa revista el hecho de haber escrito en los inicios de los ochenta, colaboraciones vinculadas a la música y al *rock and roll* en *El Porteño*, cuando su secretario general de redacción era el escritor Miguel Briante."

–¿Duró mucho aquella versión de *Caras y caretas*?
–Más o menos un año. Y de ahí pasé al matutino *La Voz*, al que me convocó Alberto Dearriba, que era su secretario general de redacción. Como se

necesitaban redactores en la sección de Espectáculos, de la cual era el jefe Zito Lema, me incorporé allí y seguí haciendo crítica de rock y entrevistas, pero amplié el trabajo hacia otras áreas, porque es cierto también que, en *La Voz*, un poco tenías que hacer tanto un barrido como un fregado. En ese diario estuve hasta el final, pero ya había empezado a hacer colaboraciones para *El Periodista*, semanario al que me llamó Osvaldo Soriano, quien poco después dejó la dirección de la revista, antes aún de que ésta saliera a la calle. Y quedó en su reemplazo, Carlos Gabetta. En ese semanario me sumé al área de Cultura y Espectáculos, y estuve en ese sector prácticamente hasta el final. Mi especialidad seguía siendo el área de la música, pero empecé también a dedicarme un poco al teatro, sobre todo haciendo entrevistas. Y, al dilatar el espectro, de a poco me fui metiendo en temas relacionados, en lo esencial, con el teatro institucional, el San Martín, el Cervantes, los festivales, ese tipo de asuntos que en un semanario no se podían dejar de lado. Luego me fui, porque me convoca el Gordo Jorge Lanata al proyecto de *Página 12*. Fue antes de la debacle total de *El Periodista*. En realidad, entré a *Página 12* el 20 de abril de 1987, un mes antes de que el diario saliera a la calle, el 26 de mayo de ese mismo año.

–¿En *Página 12* al principio seguías cubriendo música?

–Sí, junto con Eduardo Berti. Y en teatro estaban como colaboradores Olguita Cosentino y Carlos Pacheco. Y también Pedro Espinosa. A Carlitos lo llevé yo. Y, cuando se fue Homero Alsina Thevenet, entró en su reemplazo Claudia Acuña. Y ahí, en esa etapa, se planteó un tema relacionado con la promoción. Fue un momento particular porque yo había sido integrante de la primera comisión interna que tuvo el diario y luego de que se venciera mi mandato, se me mantuvo congelada durante un año y pico. Había pasado ya esa situación y se planteó una necesidad: la de promover a uno de los redactores. Y, como en mi caso sentía que el nexo con el rock no daba para más, y había otras cosas que me interesaban, me propusieron hacerme cargo de la página de teatro. Y acepté. Se armó un esquema en el cual Eduardo Berti quedaba al frente de la página de música y yo a cargo de la página de teatro, donde fui armando una estrategia que fue aprobada por el diario, la dirección y por mi jefa de ese ciclo, Claudia Acuña. Empezamos a armar una sección de teatro donde lo que se planteaba era dar cuenta de los nuevos fenómenos teatrales o escénicos. Y ahí fue cuando se incorporaron Laura Falcoff como colaboradora en danza, más que nada contemporánea porque en esa disciplina yo no tenía una especialización particular. Entonces planteé que había que dar cuenta de

estos nuevos fenómenos, de lo que en ese momento se llamó el off. Y la ventaja que tenía *Página 12* era que se podía jugar con la estrategia escritural, discursiva del nuevo periodismo. Esa línea me permitió ensayar una forma de escritura que se distinguiera al diario de lo que eran los medios ya instalados. Y me tocó participar de ese fenómeno. Y en cuanto a la elección del teatro como tema, sentí que podía escribir sobre él porque mi padre fue, toda su vida, muy teatrero y me llevaba mucho a ver obras. La primera de ellas la vi cuando tenía siete años y todavía guardo recuerdos de aquel hecho. Fue *Sopa de pollo* del autor inglés Arnold Wesker, con María Rosa Gallo y donde debutaba Salo Pasik, en el Teatro del Globo. Entonces, la mía fue siempre la mirada de una espectadora atenta, por el hábito incorporado ya desde la infancia.

–¿Y cuando ingresó Carlos Ulanovsky?

–Entró como jefe de Espectáculos en el último tiempo, en 1991. Después de Claudia Acuña vino Rolando Graña para ponerse al frente de la sección y después, Carlos Ulanovsky. Yo me fui cuando Carlos era el jefe de la sección. Me fui del diario en 1992 porque viajé a España por razones de formación y de trabajo.

–¿Esa forma de escribir la imponía el diario?

–Sí, la imponía el diario y por tanto había que seguirla. Pero, además, yo estaba de acuerdo con ella, creía que era necesaria para dar cuenta de esas novedosas manifestaciones escénicas, expresivas de la reacción visceral de una generación de jóvenes teatristas frente a lo que fue la generación de los sesenta. En esta etapa se volvía al varieté, al circo físico, donde los textos vinculados al realismo eran desdeñados. O empezaban a ser escritos por los nuevos autores y en otros casos eran producto de una creación colectiva, pero lejos del modelo que se había practicado en los sesenta. Esas creaciones se hacían desde el trabajo de lo físico o la investigación, vinculándose a las experiencias de Peter Brook, la Fura del Baus o las novedades que se iban produciendo en Europa. Es por esos años que irrumpe en Córdoba el Festival Latinoamericano, creado por Carlitos Giménez y que fue su aporte a la reinstauración democrática argentina y a su provincia. Y allí podíamos ver esa serie de fenómenos teatrales que el San Martín o el Cervantes no contenían, porque tenían otros perfiles como teatros oficiales, como salas de dominio público.

–Los diarios le daban poca importancia al Festival de Córdoba.

–Los diarios no le dieron importancia hasta que el festival se consolidó como acontecimiento, ahí empezaron a darle bola. Tampoco le daban bola a estos nuevos teatristas. Me acuerdo que un día me invitaron a participar en lo que era la Asociación de Críticos de esa época y tuve un debate en el que dije que había que seguir los procesos creativos, en la medida en que nos fuera posible, desde antes del estreno, porque, entre lo que se pretendía y lo que se lograba, sea por causas estéticas o de carácter económico, había una gran diferencia. Una investigación teatral previa y continuada, en cambio, podía formular y proveer un espacio de crítica mucho más rico para el lector y aun de devolución para la propia compañía y los propios creadores. O sea: lo que se sugería era seguir el proceso de creación. Y alguien de cuyo nombre no quiero acordarme me dijo que él prefería llegar virgen a los espectáculos. Y me dije entonces que ese no era un espacio para mí.

–Soy partidario de seguir el proceso creativo, con todos los recaudos necesarios para poder garantizar luego un criterio independiente en la crítica.

–Siempre digo lo siguiente: cuando se creó *Cahiers du Cinema*, ¿qué era lo que hacían Francois Truffaut o los que escribían ahí? Escribían sobre sus propios compañeros y les desmontaban el proceso de creación de la obra cinematográfica. Es verdad que trabajaban con herramientas distintas, porque hablamos de una industria y un género totalmente diferente y autónomo, pero el objetivo era el mismo: deconstruir para después volver a remontar el proceso como unidad de concepto. Yo planteaba que había que hacer exactamente lo mismo, pero aplicado al teatro: desmontemos el espectáculo. Basta de hacer el relato con la crónica de lo que contaba tal o cual obra, porque en realidad eso era imposible de hacer con muchos de los trabajos que se presentaban por esos días. En un espectáculo de Urdapilleta y Tortonese: ¿de qué trataban las obras? Era puro signo escénico.

–En ese proceso de seguimiento de la creación, ¿se podía comprobar cuándo había realmente un trabajo de investigación y cuándo se trataba de una chantada?

–Claro que se podía. También es cierto que *Página 12* era un producto muy particular, que quería diferenciarse muy específicamente y hubo una etapa en la cual nosotros teníamos esa libertad de decir: "Yo me voy a ver el ensayo de tal cosa porque quiero saber qué va a pasar." Después, ese espacio se fue reduciendo a medida que se fue cerrando la propia sociedad argentina, con

el cambio de los signos políticos gobernantes. Pero, en una primera etapa, era absolutamente posible.

–El diario empezó con doce páginas y por eso se llamó así, ¿no?
–Sí, y a los tres meses fuimos a dieciocho. Hay que acordarse que el diario no salía ni sábados ni domingos. Después empezó a salir los sábados y más tarde también los domingos. Y al año ya estábamos en veinticuatro páginas. Y en un proceso de dos o tres años se saltó a las treinta y seis páginas. Ese día saltamos de alegría e hicimos una fiesta.

–¿En qué circunstancias ingresó Hilda Cabrera al diario?
–Hilda empezó a colaborar cuando Olguita se fue a *Clarín*. En ese momento nos quedábamos con una pata renga. Y Cecilia Hopkins comenzó a hacer colaboraciones sobre danza primero, cuando Laura se fue también a *Clarín*, y luego escribió sobre teatro.

–Vos también estudiaste con Augusto Fernandes, ¿no?
–Cuando hice la crítica de *Hamlet o la guerra de los teatros*, el actor que hacía de Laertes estaba pésimo y lo puse con cierta elegancia, pero lo puse. Lo que me valió su odio durante dos años, después nos amigamos. A la semana y media me crucé con Ricardo Bartis en el Babilonia y me dijo: "Quiero hablar con vos sobre la crítica. Cuando un actor está mal sobre el escenario, siempre la culpa es del director: o porque no lo supo elegir o porque no lo supo dirigir." Y eso me llevó a pensar que, realmente, el que pone el cuerpo y la emoción sobre el escenario es el actor. Esa reflexión me llevó luego a estudiar dirección con Augusto Fernandes, porque me di cuenta de que me faltaban herramientas conceptuales para poder entender estos procesos. No porque pretendiera dirigir en ese momento. Y después, otra cosa que hice, mientras estaba en *Página 12*, fue dirigir, convocada por Carlos Ianni, la revista del Celcit. Dirigí los tres primeros números. Salían por entonces dos números al año. Pero debo decir que pude manejar muchos más instrumentos del mundo teatral a partir de que me pasé al área de gestión y producción. Como periodista había un montón de cosas que desconocía o que tenía solo una intuición, pero que no sabía cómo poner en palabras.

–¿Qué tipo de crítica te produce rechazo?
–Aquella en la que el crítico se comporta como si diera cátedra. Es algo que detesté siempre de determinada escuela en la que el crítico parece

más importante que el que está en la escena, una persona que llega a las funciones después de haberse roto el alma ensayando, tratando de encontrar lo mejor, o lo que le saliera. El fenómeno no es el periodista, el fenómeno es el acontecimiento escénico. Es cierto hay diferentes periodistas e infinitas internas. Pensemos, por ejemplo, en algunos pases de facturas. Los que estamos habituados a leer entre líneas en la crítica nos damos cuenta en qué lugar hay un pase de factura, que no sabremos por qué o sí, pero que en rigor enturbia lo que debiera ser el proceso crítico. En este sentido soy una seguidora consecuente de lo que dice Pierre Bourdieu cuando, al hablar sobre el campo crítico y campo intelectual, discrimina, diferencia la crítica académica de la crítica de divulgación. Por eso tengo muy en claro que siempre trabajé en la divulgación.

–Lo cual no quiere decir que al divulgar no aporte algún tipo de conocimiento.

–No, por supuesto, uno debe hacerlo. Lo otro es una crónica. Pasó esto, la gente aplaudió o no, eso es crónica y es otro género. Yo pude incorporar conceptos de Todorov o de Bourdieu o de la escuela de Frankfurt, de Adorno, sin necesidad de citarlos.

–El crítico debe despertar la curiosidad del espectador, su imaginario, creo yo.

–Mínimamente la curiosidad y, sobre todo, el imaginario. En los últimos años trabajé mucho en la docencia de gestión poniendo al espectador en el centro de la escena. Y he hablado sobre esa tarea de despertar el imaginario del espectador. Porque todos los espectadores tienen un imaginario, que además se les dispara de distinta manera. Tal vez los que frecuentan más los teatros compartan una franja con ciertas similitudes. Pero, cuando una obra de teatro entra en contacto con el espectador, se está ingresando al espacio de lo público. Porque el teatro no es más que un reciclado de lo que fue el ágora griega. El espacio donde debatimos en solitario y con el otro, las modificaciones de nuestro imaginario y de nuestras emociones, porque positiva o negativamente el teatro te emociona, es único en ese sentido.

–¿En qué tiempo empezaste a trabajar en políticas culturales?

–Podría decir que empecé en el Celcit cuando dirigí los tres primeros números de la revista de esa entidad, que en aquel momento era como el único espacio

o institución de gestión fuera del aparato del Estado y daba salida al exterior a determinado tipo de producciones teatrales, desde las más contemporáneas y revulsivas hasta algunas otras que no lo eran tanto. Viajé a España para presentar el primer número de la revista en el festival de Cádiz, que organizaba el propio Celcit. Los españoles, que a través del Ministerio de Cultura habían dado dinero para financiar la revista, quedaron encantados con ella. Me vinculé con varias personas y a partir de allí comencé a virar hacia el área de gestión. Se estaba acercando el quinto centenario del descubrimiento de América y ya se hacían gestiones para ver qué espectáculos intervendrían en el festejo. Y allí se dio la oportunidad de participar, debido a mi conocimiento de idiomas, como nexo entre los programadores internacionales. Y cada vez me involucré más en ese tema, que me resultó fascinante. Y como me faltaban herramientas, obviamente, me dediqué a estudiar gestión primero con Guillermo Heras, que fue mi gran maestro, y después con el artista alemán, Dieter Janicke, director varios años del Festival de Teatro de Hamburgo, y que me abrió un espacio con una generosidad invalorable. Y más tarde con el catalán Toni Puig Picart, que fue asesor del plan estratégico de cultura primero en Barcelona y después en Buenos Aires.

–¿Eso fue después de irte de *Página 12*?
–Claro, me fui de *Página 12* en 1992 porque me habían contratado de distintos festivales europeos que se dedicaban a América Latina: Hamburgo, Cádiz, Nantes, y me pasé casi un año trabajando en Europa, en producción de teatro. Así que tuve tanto un aprendizaje teórico como práctico y pude entender cómo funcionan los sistemas y las economías de producción en los países desarrollados con relación a nosotros.

–¿Con qué grupos trabajaste?
–Con La Pista Cuatro, después traje por tercera vez a La Zaranda, también a Paco Zarzoso de Valencia y trabajé con Silvio Lang.

–Luego de irte, ¿notaste cambios en *Página 12*?
–Para cuando me fui, 1992, ya había cambios. El espacio estaba cada vez más cerrado, abroquelado. De hecho, fijate que el área de teatro fue perdiendo espacio con relación a los otros géneros, se fue reforzando el área de música y de televisión y hasta perdió espacio el cine, que redujo su calidad, salvo en el caso de Luciano Monteagudo, que sigue siendo un crítico de primerísima.

–El periodismo ha ido perdiendo calidad en los últimos tiempos.
–Esa degradación de los diarios en términos generales también ha dado como resultado que los periodistas no puedan pelear los espacios críticos.

–Acá *Clarín* dio el primer paso en esa degradación al transformarse en multimedia a partir de los noventa. Y con su proceso posterior de cambio en su estrategia editorial y económica.
–Ya como multimedia en la sección de Espectáculos se había convertido en una suerte de boca de expendio de las producciones del 13 y de Pol-Ka.

–*La Nación* tardó más tiempo en dar ese giro, pero finalmente lo dio.
–Los medios compiten entre sí, se copian. Y entonces *La Nación* empezó también a darle mucha bola a la televisión y se acercó a su competidor.

–¿Vos creés que los críticos de más edad se quedaron rezagados en la comprensión de algunos fenómenos teatrales nuevos?
–No me molesta que el crítico de una edad avanzada no pueda seguir el paso de lo que es la contemporaneidad, el trabajo de generaciones posteriores a la suya, porque esto es parte de la vida misma. Y no está obligado a hacerlo. Si puede mejor. Soy muy respetuosa de que cada uno haga lo que puede con lo que tiene. Ocurre que esta es una sociedad que mata a sus ancianos y no estoy dispuesta a sumarme a esa tendencia. No estoy entre quienes quieren tirar a los viejos por la ventana. Me preocupa mucho más la absoluta incultura de los críticos jóvenes. Me inquieta que no estudien, no lean, no consulten los archivos. Viven en una anomia cultural que me tiene azorada. Donde ven lo que ven, parece que tuvieran anteojeras, lo que ven es bastante escaso. La mirada se entrena. Y eso sí me preocupa, porque, salvo que haya una reacción en la generación más joven que yo no haya registrado todavía en la Ciudad de Buenos Aires, la mayor parte compran lo instituido, casi nadie se anima a decir de ciertos espectáculos o figuras nada que objete lo que hacen.

–Acaso algunos lo hacen para no perder el trabajo o no desentonar con el nivel promedio.
–Entiendo que para ganarse la vida algunos periodistas admitan determinadas condiciones, de lo contrario se tendrían que ir del medio en el que trabajan. Pero enseguida mi pregunta es: ¿y dónde queda el propio deseo? El de aquellos que entraron en la profesión para desarrollar una actividad digna de lo que creían

era su razón de ser. Eso, por un lado. Y por el otro, hay que decir que también nosotros, como la generación de los nuevos dinosaurios camino a su desaparición, nos fuimos corriendo de los espacios, a veces sin pelear. Nos corrimos y también nos corrieron. En mi experiencia en las provincias, en cambio, he notado más avidez por la profesión que en Buenos Aires y los seminarios, de hecho, son siempre exitosos. Una vez propuse en TEA hacer un seminario de crítica y gestión y me dijeron que en este país los periodistas no quieren estudiar. Y me quedé azorada. Lo que les interesa es entrar con rapidez a un medio. Tener firma y hacer negocios. Si es así, hemos tocado de verdad un techo.

–Contanos algo de tu experiencia en Catamarca.

–Vivo en Catamarca desde 2015, adonde me mudé porque gané el cargo de Productora Ejecutiva de la Comedia Municipal, en la práctica, el único elenco estable teatral de la provincia creado en 1997. El concurso era abierto y nacional, por antecedentes y oposición. Gané el concurso dos veces consecutivas y después me tocó jubilarme. Desde 2002 en adelante me dediqué casi en exclusividad a la producción de pequeñas compañías teatrales y a dar seminarios y talleres sobre producción y gestión de teatro a través del INT. Y me especialicé en el teatro de la región NOA, lo que me permitió llegar a Catamarca con conocimiento de la teatralidad local. Digo casi en exclusividad porque seguí dando seminarios de gestión y producción, y escribiendo para *Picadero*, la revista del INT, y haciendo colaboraciones en medios gráficos locales. El cambio de geografía hace que se reconfigure la mirada, al menos la mía, sobre lo poco que se conoce del teatro argentino en la ciudad puerto: sus singularidades en el marco de los históricos desarrollos desiguales que siguen afectándonos en el siglo XXI. Y había incursionado en la actuación en 2010 con la directora tucumana Teresita Guardia. Y en 2016, en paralelo a mi trabajo en la Comedia, me largué a la dirección de *Otelo*. Hacía 45 años que no se estrenaba un Shakespeare en Catamarca y la obra es el mejor ejemplo de lo que hoy llamamos violencia de género. El grupo se llama Compañía. Argentina de Teatro Menor y tenemos otras dos producciones: *Una mañana sin sol* (2018), de Héctor Oliboni, y *La última cinta de Krapp* (2019), de Samuel Beckett. Después de la pandemia pusimos a andar otro proyecto, una editorial de textos de teatro y una revista de artes escénicas. Para 2022 volveré a la dirección con una versión de *Ricardo III*.

Hugo Paredero: un enamorado de la radio que empezó en la gráfica

Periodista de la revista *Humor* en su época de mayor repercusión y prestigio entre los lectores, autor teatral y de varios ensayos y biografías, crítico de cine y también de la actividad escénica, guionista y sobre todo un gran comunicador en temas de cultura en el espacio radial, Hugo Paredero es, además de un ser cordial y querible, una persona muy respetada por su trayectoria en el medio. Nacido en Carlos Tejedor, el 21 de febrero de 1948, y radicado desde joven en Buenos Aires, Hugo comenzó a trabajar en periodismo gráfico en la revista *Humor* allá por 1979 y luego de eso, en 1983, al entrar en Radio Belgrano, en la vuelta a la democracia, descubrió ese medio y ya nunca más lo largó. Es verdad que, en horas robadas al sueño o a su labor principal, también ha colaborado con diarios y revistas y escrito distintos libros, entre los cuales uno de los últimos publicados fue *Entre butacas*, un agradable retrato del empresario de teatro Carlos Rottemberg y sus cuarenta años de trayectoria en ese ámbito. El texto fue escrito junto con otro excelente periodista, el conocido Carlos Ulanovsky. De gran parte del itinerario de su variada carrera nos habló Hugo en la entrevista que sigue, concretada poco antes de la pandemia pero actualizada en 2021.

–Empecemos por *Humor*, Hugo. No estuviste allí desde el primer número, ¿no?

–No, ingresé cuando la revista estaba por el número 12. *Humor* arrancó en junio de 1978 con aquella tapa de César Luis "El Flaco" Menotti, el prócer de bronce del Mundial de Fútbol. Y el número 12 salió a fin de marzo de 1979. Me acuerdo que lo primero que escribí fue una crítica a la película *Interiores* de Woody Allen. Escribía de teatro, cine, de todo, porque tenía una impunidad alegre y porque en mis planes no había pensado con anterioridad en ser periodista o crítico. Pero las cosas cambian y la revista cambió mi destino profesional. Antes había estudiado teatro y estaba haciendo un taller de dramaturgia con Ricardo Monti, mi maestro. Como actor había intervenido en algunas obras, Soldado 3, Guapo 4. Sí, quería ser actor y después sabía que lo mío tenía que ver con escribir, pero lo del periodismo apareció de forma fortuita.

–¿Por qué vía entraste a la revista?

–En esos años ya era amigo y todavía lo soy, en septiembre de 2021 cumplimos cincuenta años de amistad, de la actriz Mercedes Morán y también, como

consecuencia, de Carlos Rivas, que en ese momento era su esposo. Y siempre, cuando íbamos a comer, que era bastante seguido, los hacía reír con los comentarios de lo que había ido a ver y con aquella salvaje impunidad de estar con amigos de farra. Y oyéndome, Carlitos, que había trabajado en *Satiricón* y *Chaupinela*, me dijo un día: "Vos tendrías que trabajar en *Humor*", revista que yo conocía porque la leía con regularidad. Y me propuso ir a la revista con una nota y ofrecerla, "total si no les gusta lo que llevás no van a tener problemas en decírtelo", me comentó. Y me inventé una crítica de *Interiores* a partir de la idea que, acá, Enrique Carreras la hubiera hecho mejor. Lo criticaba a Woody Allen y eso le gustó al Tano Andrés Cascioli, el dueño de la revista, y al día siguiente me llamaron para decirme que ya había ido a imprenta y para proponerme qué hacer para el número siguiente. Y más o menos para el número 14, decidí de modo impulsivo hacer mi primera crítica de un espectáculo de teatro. No sentía que carecía de instrumentos de análisis. A mí me preguntaban si me había tenido que adaptar al estilo de humor de la revista y decía que no, que tuve la suerte de escribir lo que me salía y que eso encajó bien ahí. No recuerdo si fue *Gotan* en el Teatro de la Fábula o *Muerte de un viajante* con puesta de Omar Grasso y Alfredo Alcón en el Blanca Podestá. Y entonces pensaba, dado que la revista crecía aceleradamente, que también yo tenía que hacerlo. Quería ser sincero con mi propio punto de vista. Y hoy me sigo preguntando si tiene sentido la crítica. Tiene sentido si se suman a la crítica tantos otros. Está bien que exista. Para que exista un espectáculo tiene que estar el escenario y el que está mirándolo. Y en ese sentido, de todos los que están mirando, algunos tienen instrumentos que otros no tienen, sensibilidad que otros no tienen, ánimos que otros no tienen, pero todos tienen el mismo derecho de expresar su opinión, a completar lo que acaban de ver. Entonces sentía que, en todo caso, mi pecado podía ser mi limitación, pero nunca la mentira o el tergiversar un pensamiento sobre lo que había visto. En eso ayudaba la revista.

–Es decir, no tenías problemas con los editores.

–Siempre cuento que un día Tomás Sanz me llama a las once y pico de la noche porque estaban de cierre, yo hacía poco que estaba en la revista, hacía las notas y las llevaba, pero no estaba en la redacción, y necesitaba cortar a una página unas siete líneas. Y quería que yo decidiera cuales. No había computadoras, nada, era a teléfono pelado, y para mí eso fue natural. Y un día, hablando con los que empezaron a ser colegas, me enteré que no, que eso era una rareza absoluta. Claro que cuando me enteré de eso ya había aprendido

naturalmente, con *Humor* como escuela, que se podía trabajar de otra manera y eso me quedó, independientemente de las críticas que podía recibir mi trabajo en sí mismo, como una lección y un agradecimiento a la revista por la gran libertad que otorgaba. Porque no era usual eso. Los lectores de la revista podían llegar a dos millones cada dos semanas. Era una cifra muy grande que se notaba todo el tiempo. Y entonces el pecado podía ser, por hacerte el ingenioso, matar a un familiar, por un chiste escrito. Yo sentía eso, hablo de mi experiencia, y trataba de evitarlo siempre.

–Tenías mucho espacio en general…
–Tenía mucho espacio, a veces cuatro, a veces seis páginas. Pero no aprendí concisión, fue un problema mío. A mí me operaron de la síntesis seguramente ahí mismo y de todos modos seguí como antes. Qué manera de hablar, como de chico con juguete nuevo. Me pagaban por página y me convenía y amaba el trabajo.

–Escribías de distintas cosas…
–Sí, de teatro, cine, televisión, circo, homenaje a Maradona en el Luna Park, Pimpinela.

–¿En qué hacías centro en las notas?
–Hacía análisis de lo que veía en el escenario. Pero si sentía que había predominado un hecho paraartístico, un problema de boletería o algo así, por ejemplo, arrancaba por ahí. O cuando no me dejaban entrar en alguno de los espectáculos.

–Me acuerdo de una crónica en donde se empieza con ese tema.
–Claro, hablé con el hijo de Nélida Lobato, con Adrián Lobato, quien ya falleció, para ver cómo lo resolvía. Esas cosas las contaba. O la pelea con Leonardo Barujel, ese tipo de cosas. Y curiosamente no me granjeó enemigos, por lo menos abiertos, porque había cartas o comentarios de personas, supuestas víctimas, que se reían…

–O sea, siempre disfrutando del humor…
–Sí, por eso deploré un momento, que lo asocio a la llegada de la democracia, en que me parece que algo salpicó a toda la revista. No es que perdí el humor, pero sentí que estaba privando la solemnidad. No la fanfarronería, pero sí

los aires de importancia. Y eso te hace perder el humor. Si te vienen aires de importancia para decir "mirá, esto que pasa acá…", estás sonado.Y yo confieso y recuerdo que eso me pasó en algún momento con alguien que me mostraba un dedito levantado, lo que era tonto e innecesario.

–Casi todos nos hemos cruzado con personajes así.
–Yo no tengo por qué creer, como creen muchos artistas, que los críticos son artistas frustrados, los habrá, pero no es condición del crítico ser un artista frustrado. En cambio, es muy encantador ser crítico e instructivo y hasta necesario que aparezca la voz de alguien que analiza y reflexiona y comparte el sedimento de algo que vio. Sí, me interesa agregar que es tan respetable la crítica de un profesional especializado como Ernesto Schoo, por dar un nombre, como la opinión que emite doña Rosa, vecina de Mataderos, que viene a ver un espectáculo y después cuenta lo que vio.

–La crítica es análisis y comienza desde el momento en que un director toma un texto y piensa cómo lo llevará a escena.
–Por eso es tan importante el cómo.

–Cuando un actor termina de trabajar y le pregunta a su mamá, su hija o su señora cómo estuvo, si éstas hablan con sinceridad, puede ser que le estén haciendo una crítica.
–No te puedo dar nombres, pero te puedo asegurar que he visto a más de un actor queriendo matar a algunos críticos de diarios o revistas. Y, en contraste, tener que soportar las críticas más duras de su mujer y de sus hijos. Mucho más duras que las que habían escrito aquellos a quienes el criticado quería matar. Somos todos críticos implacables y lo somos con nosotros. Tal vez, porque siempre fui libre, cuando me hicieron críticas como escritor no me molesté. Y eso que me han dicho cosas duras. En 1985, yendo a un festival de cine en Villa Gesell, al llegar a destino me enteré que Mario Sábato había desistido de viajar a esa ciudad cuando se enteró que yo era uno de los jurados de ese encuentro. Resulta que estaba enojado porque le hacía jodas con las películas. De modo que éramos enemigos sin habernos visto nunca. Y de pronto, y esto para hablar bien de Mario, un día me llamó, cuando estaba de gerente en ATC, para hacerme una propuesta. Y yo pensé: ¿qué me va a hacer? Y Enrique Vázquez me dijo que fuera porque me quería ofrecer algo muy piola. Y lo primero que hizo fue un chiste sobre nuestra enemistad. Y lo que me ofreció era hacer un

programa de crítica de televisión en la televisión. Y lo hicimos con Horacio del Prado. Se llamaba *Nos estamos viendo*, y duró cuatro meses, de julio a septiembre de 1985. Fue el primer programa en el que se hablaba de la televisión en TV, como lo reconoció Raúl Portal en la ocasión en que le entregaron el Martín Fierro. Claro, era la primera vez que aparecíamos en imagen, estábamos asustados, llenos de fallas. Y Roberto Pettinato, que escribía en la revista *Libre*, de la editorial de Fontevecchia, nos hizo una crítica tremenda. Incluso en la nota aparecía la palabra "boludo." Horacio se enojaba, yo no. Lo que me parecía ingenioso es que decía que parecíamos dos hámsters a cuerda. Esa frase me pareció extraordinaria.

–En algunos criticados ocurre que se enojan primero y luego, con el tiempo, admiten que lo que le decías era justo.
–Es porque lo terminan compartiendo, se pasan la pomadita por el ala del ego…

–Hay artistas que no aceptan más que el elogio, aunque sea cualquier frase.
–Un día cuando Alcón hizo *Un largo viaje del día hacia la noche*, de Eugene O'Neill, en el Maipo, me acuerdo que fuimos a saludarlo con una amiga y llegó una mujer que no sé quién era. Y le dijo: "Hay Alfredo, se te veía tan grande sobre el escenario." Y viste cómo era Alcón, inmenso, pero a la vez humilde. Y le contestó: "Señora, estoy grande." Se cagaba de risa de él mismo y ella ni siquiera acusó recibo. Hay otros que le dicen a un artista, por ejemplo: "Te ves perfecto." Y él contesta: "Sí, sabés que me veo así."

–Es que donde no hay debate, lo que prima es la necesidad del halago.
–No hay debate, tampoco discusiones interesantes. ¿Sabés por qué creo yo? Porque, para tener una conversación, un debate interesante, se debe decir la verdad y, hoy por hoy y desde hace ya un tiempo, la verdad yace aplastada por la posverdad. Por eso se impone la hipocresía. Se piensa: ¿Qué puedo decir que me convenga? Y mientras esto ocurre, la verdad se fuga. Y sin ella no hay debate.

–Creo que en otras décadas había más debate. Por ahí las posiciones eran demasiado duras, apasionadas e incluso arbitrarias, pero se admitía bastante más la discusión.
–Hay que lamentar que eso se perdió. Bajaron todos los techos. Al empobrecerse un país moralmente, al irse el Estado hacia la derecha, como

ocurrió hasta no hace mucho, se mantiene la democracia electoral, se vota, pero ¿la ley? Con eso se baja todo, y el espíritu ni qué hablar.

–¿Hasta cuándo estuviste en *Humor* escribiendo?
–Me fui dos o tres veces y volví la misma cantidad de veces a *Humor*. Estuve 20 años en general y en esa etapa inicial, hasta que me fui la primera vez, estuve más o menos nueve años. Después volví, me volví a ir y volví hasta 1999, que cerró en condiciones tan tristes para todos. Incluidos los bolsillos.

–¿Y en los períodos intermedios dónde laburaste?
–Apareció la radio en mi vida como manera de laburo. A fin de 1983 en Radio Belgrano. Estaba Eduardo Aliverti, Jorge Lanata de movilero, Jorge Dorio, Jorge Guinzburg, Carlos Abrevaya, Martín Caparrós, Ana María Muchnik, Daniel Divinsky y Julia Constenla. Divinsky fue su primer director, después vino Julia Constenla. Ahí me enamoré del micrófono. Hacía siempre comentarios de espectáculos. Hasta que tuve mi primer programa en trasnoche con entrevistas y que se llamaba *Hacelo conmigo*, donde trabajé con Enrique Vázquez, Silvia Puente y Diego Bonadeo. Y después el primer programa solo fue *Por amor al arte*, que empezó el 5 de enero de 1991 en Del Plata y luego estuvo en FM Palermo, FM La Isla y Radio Nacional hasta hace seis años atrás, entre fin de 2015 y principios de 2016.

–¿Has vivido bien de la radio?
–Y bueno, me he ayudado escribiendo colaboraciones en *Página 12*, en el diario *Perfil* menos, en la revista *Playboy*, dirigí *Cinemanía* un tiempo, pero básicamente me dediqué a la radio. Amo tanto hacer radio que, ¿viste cómo es el amor? Me olvido de que me falta cobrar. Por decírtelo así en bruto.

–Escribiste varios libros también.
–Sí, entre otros *Zappingmanía*, en la colección de La Mandíbula Mecánica de Planeta; una biografía sobre Héctor Alterio (*Más grande que su maldición y más grande que su destino*); después hice *Solos y mal acompañados*, un manual de antiayuda, publicado por La Urraca, y más tarde colaboré con el libro de Jorge Nielsen, *El jilguero*, el libro de las actrices que le hice a Mercedes Morán, y también *Cómo es un recuerdo. La dictadura contada por los chicos que la vivieron.*

–A eso se puede agregar una obra de teatro y algunos sketchs o escritos para café concert, ¿no?

–La obra de teatro fue *Siemprediva* con Graciela Dufau. Se dio cuatro meses: dos meses en lo que hoy es un cine porno y dos meses en lo que hoy es un templo. En el Tabaris. Eso es una deuda impaga que tengo conmigo mismo, una mezcla de temor y desidia de no haber escrito más. También escribí guiones para televisión. Nunca tuve para el teatro o la televisión esa impune libertad que tenía para escribir en periodismo que te conté antes. Yo mismo me interfería en la imaginación, era mi propio crítico.

–¿No sentís, haciendo solo radio, alguna nostalgia por la escritura en revistas?

–Siempre me ha apasionado escribir, pero cuando no estoy escribiendo para ningún medio o para nadie no tengo nostalgia, porque siento que mi principal problema soy yo. No por el hecho de que no me llamen. ¿Por qué me tienen que llamar?, pienso. Mi problema soy yo, porque me gusta tanto la radio que le dedico demasiado tiempo. Si no fuera así tal vez podría volcarme a hacer otra cosa. Mi drama no es que no me vengan ideas, mi drama es mi propio crítico que está alerta en mí. Como si te dijera que tengo a Dr. Jekyll y Mr. Hyde, claro que no sé cuál es cuál, y una parte se pone contenta con las ideas que se me ocurren y la otra dice no.

–¿Te lleva mucho tiempo la preparación del programa incluso más que si tuvieras que escribir una nota?

–Sí, porque el programa es de una hora al aire, pero nunca es de una hora, porque hay que prepararlo. Yo tengo además la costumbre de que si viene un escritor es porque sacó un libro y además porque lo leí y me gustó. Me parece lo mínimo que hay que hacer. Ver el espectáculo del que va a venir, o la película, o la exposición. Y cuando no puedo, sobre todo respecto de la exposición lo digo, lo cuento. Porque no es lo mismo ver un catálogo que ir ahí. Y eso lleva tiempo.

–Sí, hacer una buena nota exige investigación previa, dedicarle bastante tiempo.

–Sí, tiempo. Vos decís: "Mirá, mañana se celebra tal aniversario, qué lindo, ponemos un disco." Y todo el movimiento solo para buscar y encontrar lo que buscás te requiere tiempo. Y acaso todo termina en una frase de diez segundos. Pero fueron más. Y así todo.

–¿Básicamente qué hacés en el programa?
–Comentarios de lo que voy a ver, entrevistas…

–¿En la actualidad en qué radio estás?
–Desde 2017 estoy en FM 750, en el programa *Una nueva aventura*, que conduce Any Ventura, y que va de lunes a viernes de 14 a 16 horas.

–¿Por ese programa va *Parrafus interruptus*?
–Sí, ese programa empezó en Radio Nacional como segmento del programa *Por amor al arte*. Y luego, como programa independiente, en las trasnoches de esa radio. Desde el 2017 es un micro semanal del programa *Una nueva aventura*, que va los miércoles. En la segunda semana de noviembre de 2021, cumplió las 237 emisiones.

* El siguiente espacio para los reportajes a críticos de los setenta y ochenta, estaba reservado al crítico literario, poeta y crítico teatral Guillermo Saavedra. La conversación con él sobre el tema que aborda este libro era de 2008 y tenía, en mi opinión, algunas reflexiones que me parecían valiosas sobre todo en relación a los problemas a los que él aludía en ese momento. Algunas creo, anticipaban la dirección en que marchaba la crítica en su proceso de deterioro. De todos modos, me pareció oportuno enviarle el material para que lo viera y, si tenía ganas, lo cambiara o actualizara, eliminando lo que le parecía demasiado viejo. Hablé una vez con él y le remití la entrevista. Pasó un tiempo, volví a llamarlo y me pidió, por favor, que se la reenviara porque no encontraba el mail. Y finalmente me dijo que prefería no publicarla porque reflejaba el pensamiento de otra etapa suya. Le ofrecí sentarnos a hablar –no vivimos lejos uno del otro– y me dijo que podía ser. Luego hubo una interrupción debido a una indisposición que tuvo y de la cual no tuve contestación, a pesar de que le había dejado como mensaje que me llamara y que estaba a su disposición para lo que necesitara. No tuve más respuestas de él. Llamé dos veces más a su domicilio hace poco y el teléfono no contestaba. Desconté entonces que no quería que la nota se publicara y respeté su voluntad. No quería dejar de mencionarlo porque es un crítico y periodista cultural muy valioso, del que me hubiera gustado tener su opinión, pero que esta vez no pudo ser.

CAPÍTULO 6

LOS 90: UN PUNTO DE CLIVAJE

LOS 90: UN PUNTO DE CLIVAJE

Clarín y su cambio

A fines del viejo milenio y comienzos del nuevo, el mundo de la comunicación digital ya empezaba a perfilarse como un fenómeno con una enorme capacidad de expandirse, pero no había alcanzado aún la fuerza y radicalidad de estos días y pocos periodistas, tal vez sí los más informados, imaginaban el nivel que alcanzarían los cambios tecnológicos en este terreno. A lo largo de la década de los noventa la mayoría de las conexiones de Internet eran lentas y el sueño de la cultura masiva e instantánea de la comunicación digital habitaba solo en la mente de los que trabajaban y creaban en ese universo. Hay que considerar que en Estados Unidos, a inicios de esa década, solo el 15 por ciento de los hogares era dueño de una computadora personal. Para el año 2000 ese porcentaje había llegado al 51 por ciento. La World Wide Web se hizo accesible al público en 1991. Antes disponían de ella solamente el gobierno y las universidades. En el país, la informatización del trabajo en las redacciones se comenzó a aplicar poco a poco en la década de los noventa y modificó condiciones y formas de la actividad laboral, hábitos periodísticos y concepciones editoriales.

En ese tiempo, y luego de haber alcanzado su condición de multimedio primero al adquirir radio Mitre y luego en la televisión el Canal 13 –esto gracias al gobierno de Carlos Menem que modificó los artículos de la ley 22 285, que impedían a un medio periodístico ser propietario de radios y canales de televisión–, *Clarín* fue el diario pionero tanto en el impulso de una fuerte reconversión tecnológica en su ámbito, como en la expansión hacia nuevas actividades. Esto se logró sumando otras áreas del espectro de comunicación o del entretenimiento, que incluían al cable, Internet, telefonía móvil y hasta el lucrativo negocio del fútbol, pero también el avance sobre espacios que tenían poco o nada que ver con su origen como medio periodístico. Y así empezó a desarrollar distintas estrategias para convertirse en la mega-corporación que es hoy ligada a infinidad de emprendimientos productivos o especulativos, como los del campo o las financias internacionales. Todo sin renunciar a su condición de medio de comunicación poderoso a fin de trabajar desde allí en el respaldo a sus múltiples intereses. En ese momento yo pensaba, como algunos otros compañeros, que el debilitamiento de la crítica teatral en los diarios y revistas, que tampoco era un fenómeno uniforme y compacto, y

algunos cambios en las características del diario a cada rato, entre ellas las que programaban regulares retoques al diseño, un mayor cuidado de las ediciones y la búsqueda de un nuevo lenguaje, se producían más que nada por la decisión de la empresa de convertirse en un multimedio, un término que muy pronto le quedó corto, escaso para definir lo que era.

En parte esto era verdad porque, la necesidad de atender las demandas de un público que se alimentaba en lo esencial de la información televisiva, hizo que el diario privilegiara, tanto en la publicidad como en la distribución del espacio y de los temas, todo lo que provenía de la pantalla chica. También explicaba que se adquirieran reglas y formas de información y de entretenimiento más relacionadas con los hábitos televisivos, que requieren, aunque sea por una cuestión del costo de los minutos de difusión en ese medio, aunque no solo por eso, un material para el espectador más breve y dinámico que la que se le proporciona a un lector de diario. La TV se ha movido siempre en esa dirección, aunque muchas de las argumentaciones para sostener esa estrategia han sido a menudo muy frágiles, porque se puede informar con mayor síntesis y en un tono más descontracturado al espectador, que suele carecer de un umbral de atención tan alto como el lector concentrado, pero eso no legitima para saturarlo de estupideces, fenómeno que hoy ocurre todo el tiempo, mucho más a partir de la propagación de las redes sociales y las plataformas, cuyo público es atendido con especial cuidado por las empresas y medios, no solo por razones económicas sino con propósitos también de seducción política.

Ese proceso de mutación cultural y de lenguaje, que *Clarín* publicitó como un intento de modernización orientado a favorecer a un público más numeroso, aunque poco inclinado a abordar temas que han exigido siempre más tiempo y atención, se propagó en una experiencia que insumió varios años de pruebas y errores, de entrenamiento en las nuevas consignas y objetivos, no exento de improvisaciones y pifias groseras, pero que finalmente permitió llegar al modelo actual, que vaya a saber si no sufre, si el negocio lo requiere, alguna otra alteración. Un modelo que no cuenta de un público masivo de lectores para el diario de papel, como se decía pretender al comienzo de sus modificaciones, pero al que accede igual a través de la TV, Internet y las redes sociales. A ese público masivo, que es una parte importante de la sociedad argentina, es al que se dirige con constancia machacona la prédica actual de la megacorporación con su nuevo lenguaje periodístico y la ideología que lo sustenta, que es la de la posverdad. Y no lo hace solo a través del contacto del diario con sus lectores que, aunque menguado todavía sigue, sino a través de las infinitas redes y

conexiones que el pulpo ha creado y a las que la agenda del cotidiano nutre minuto a minuto de noticias, informaciones y notas. Esa nueva etapa que señalamos comenzó, como hecho simbólico, en aquel diciembre de 1992 en que se hizo pública con una fiesta en el Palais de Glace la aparición de un nuevo suplemento del diario llamado de *Espectáculos, Artes y Estilos*. Con el estilo, entre otras cosas, se introducían en el nuevo suplemento las modas, las secciones de chismes (*Zoom*, por ejemplo, al principio) y después otras mucho más bobas.

Pero como decíamos en el comienzo del libro, en un pantallazo general de la génesis, del origen mismo de ese proceso, un dato llamativo y contradictorio con el modelo que finalmente se terminaría de imponer en el diario, fue la integración al medio de distintos periodistas de muy buen nivel profesional que, sin duda, eran la antítesis en su trabajo de los objetivos que se proponía en el fondo la empresa. Entre estos profesionales figuraban personas como Gerardo Fernández, Olga Cosentino, Laura Falcoff, Federico Monjeau, Ivana Costa o Jorge Aulicino. Es verdad también que, mientras esas incorporaciones se concretaban, algunas páginas del suplemento empezaban a experimentar el avance de los temas y secciones que no revestían la menor seriedad periodística. Pero eso, al principio, convivía con el buen periodismo que hacían los recién venidos. ¿Hasta cuándo duró esa convivencia, que por otro lado reflejaba la puja interna entre distintas tendencias dentro del diario? Esa pregunta es la que intenta responder el conocido poeta y traductor Jorge Aulicino que, además de ser un profesional de larga y rica trayectoria en el medio periodístico, se desempeñó al frente de la sección de Espectáculos en *Clarín* durante cinco años, aunque ya venía trabajando desde antes en el diario. "Entré como editor-jefe de Espectáculos –nos dijo– mucho después de que se hizo la reforma de 1992, que abarcó a todo el matutino. Se trataba de modernizarlo y el fundamento declarado de ese intento era hacer al diario lo más 'dinámico' posible y, al mismo tiempo, llegar a un público al que se suponía más 'exigente'. O sea, breve, pero 'culto'. En ese cambio, a Jorge Ezequiel 'el Negro' Sánchez le correspondía encargarse de los suplementos y la revista del domingo, que él convirtió en *Viva*. Toda esta reforma en el diario en general, que incluyó el pasaje al color y también una incorporación de mucha gente, que incluía 'firmas' de prestigio, fue piloteado por Roberto Guareschi, número uno en la redacción del matutino, y Jorge Sánchez, que había entrado en *Clarín* a instancias de él. Supongo que el trabajo de ambos en esa modernización debe de haber provocado algunos celos en Ricardo 'el Colorado' Kirchbaum, porque, si bien éste era el segundo en jerarquía después de Guareschi, y

Sánchez el tercero, estos dos últimos en tal tarea se podían llevar el mérito de haberle modificado el rostro al matutino. Yo ingresé a Espectáculos en el año 2000, para mayo o junio. Ya habían pasado varios años del comienzo de las reformas. El jefe anterior había sido Daniel Leyba, que pasó luego a tareas generales. Y estuve en el suplemento hasta 2005, en que pasé a *Ñ*. La razón de que Sánchez me promoviera la resumió muy bien Monjeau: el Negro ya estaba bajo presión porque el diario no quería ir más lejos con las reformas culteranas. 'Lo presionan' –me dijo Monjeau– y él respondió poniendo a un intelectual en Espectáculos. 'Su intelectual' venía a ser yo."

Jorge continuó enseguida la descripción de ese momento: "Ese año, el 2000, pasaron varias cosas. El diario comenzó a percibir un desequilibrio en el rubro 'personal'. Realmente la redacción era un ejército. El diario pretendía cotizar en la bolsa de Nueva York y uno de los renglones que se observan en la bolsa es el personal, si aumenta o disminuye la cifra. El diario investigó primero a su propio personal, las tareas, las horas realmente productivas de cada redactor, uno por uno, mediante una agencia especializada extranjera. Luego comenzó a ofrecer indemnizaciones. Lo hizo de manera torpe y desató una serie de asambleas que terminaron en un despido masivo. Hubo huelgas, manifestaciones, acordonamiento policial, pero nada más pasó, salvo que la limpieza afectó a todas las secciones. El 'lustre' intelectual comenzó a borrarse justo cuando asumí, a contracorriente en Espectáculos. Dos años después se iba Guareschi y asumió el Colorado. El Negro fue privado de su poder en la redacción y confinado a las ediciones especiales, muy lejos ya del segundo puesto que fue ocupado por Ricardo Roa. Quedó a cargo de *Genios*, *Viva*, *Tinta Fresca*, libros, fascículos, etc. Fue ascendida Silvia Fesquet a una 'tercera línea' de jefes y los suplementos pasaron a su cargo. Yo debía reportar ante ella. Comenzó la 'refarandulización' de Espectáculos paralela a la presión cada vez mayor de Adrián Suar desde Canal 13 para que el suplemento fuese poco menos que un órgano oficial del Canal. En 2005, el Colorado por fin aceptó que yo pasara a la revista *Ñ*, en la que ya colaboraba. Y cuando me fui a *Ñ* me reemplazó mi segundo, Walter Domínguez, periodista de espectáculos ramos generales. Pero, de televisión, sobre todo. En 2012, al jubilarme, seguía Domínguez al frente de Espectáculos. En la *Ñ* sí se publicaban notas más o menos seguido sobre teatro. Ivana Costa pasó por *Ñ*, pero enseguida la sacaron de teatro y la metieron en Ideas. Ella feliz porque era profesora de Filosofía. En la *Ñ* el espacio 'culto' de Espectáculos era su espacio natural, pero no quedó allí, obra de la paranoia de Juan Bedoian, que cambiaba de lugar a todos a cada

rato para evitar que se 'corrompieran'. *Ñ* fue el producto póstumo de aquel período en que el diario quiso ser un poco moderno y dirigido a un público más o menos culto. La verdad es que se la toleraron al Colorado porque, con un precio 'opcional', financiaba al menos una gran pare del costo. Al principio *Ñ* se vendió mucho, pero eso duró nada más que un año."

Le preguntamos a Jorge Aulicino cuáles fueron los argumentos que se sostenían en el diario para fundamentar la modernización: "Como te dije, hacerlo ágil, pero muy variado, robusto en páginas, con lugar para el espectáculo 'culto', que se suponía el público de esa condición leía. Eso fue a partir de 1992, pero hacia el 2000 se había perdido el rumbo. El advenimiento del periodismo digital desconcertó a la empresa. Además, el diario perdió crédito durante la crisis de 2001. Y lectores. Miles de lectores. Ya no era aquel *Clarín* que los fines de semana vendía un millón de ejemplares. Y se intentó de todo, en especial, fortalecer deportes, espectáculos, policiales. Yo pasé a Espectáculos en medio de todo esto. El diario iba dejando de ser el motor económico del grupo. Facturaba menos, mucho menos. No se decidía a ser ni un diario 'de lectura', como muchos vaticinaban que serían los diarios en papel, ni hacer varios pasos atrás, hacia el modelo *Crónica*. Y al final fue un mal menjunje de las dos cosas. Y el equipo que había formado el Negro Sánchez se fue desgastando con tantos cambios. Y efectivamente, el área de teatro fue perdiendo espacio, excepto el teatro cómico y los musicales. Digamos, el teatro de la calle Corrientes. El Negro me puso a mí y durante un tiempo tratamos de rescatar ese espacio. Pero llegó Fesquet… Llegó Suar. El Teatro San Martín (quiero decir 'serio') y el llamado 'under' quedaron arrinconados. También la música clásica, la ópera, el jazz, etc. Teníamos buenas plumas al cuete. Monjeau en música clásica, Olga en teatro."

Por último, Jorge nos ofrece su visión de lo que es en la actualidad el periodismo crítico. "Mi opinión es que hoy el periodismo crítico, que incluye a la crítica de teatro, está al garete. La crítica del espectáculo serio murió por completo y la crítica de literatura cada vez más es una sucursal del *marketing* de las editoras. Se 'trabajan' algunas ideas en torno a los libros en los departamentos de prensa y después los periodistas las repetimos como gansos. En literatura esto es tan visible que me irrita particularmente. En cuanto al teatro, hay un aspecto que es el de la 'literatura montada', que los suplementos de literatura no tienen en cuenta. A mí me pareció siempre mal que los dramaturgos no sean considerados parte del fenómeno literario y sus obras comentadas en los suplementos de cultura. Pero esto es parte de otra degradación, que es la de la Universidad.

La cátedra de Literatura no considera dos géneros: la dramaturgia y la poesía. Casualmente los dos que 'no se venden', que no son rentables para las editoriales. Es genial que los profesores que no consideran el teatro y la poesía parte de la historia literaria argentina se consideren a la vez de vanguardia, o críticos del sistema, cuando solo siguen el programa de las grandes editoriales… Harold Bloom al que ellos consideran un caprichoso crítico de derecha tenía en el centro de su canon a un autor de teatro…"

La reforma del diseño ya presentada en parte en 1992, comenzó con la colaboración de dos empresas catalanas, una ligada a *La Nación* y la otra a *Clarín.* Lo interesante de este negocio era que estos dos grupos lo hacían también en otros países de América Latina, al punto que en una entrevista que tuve con Ivana Costa me contaba que al viajar a Venezuela para asistir a un taller de periodismo cultural se encontró con un diario que era la réplica perfecta de lo que en ese entonces habían hecho en *Clarín*. Vendían la misma mercadería varias veces en distintos lugares transfiriendo sus derechos por mucha plata en euros. Esas empresas poco a poco transformaron a varios diarios con una historia importante en sus países, en publicaciones de servicio llenas de agendas para informar sobre tal o cual actividad, pastillas de color para distenderse, secciones chismosas, recuadros, copetes destacados, poco texto y todo tipo de artilugios para desplazar con rapidez al lector sobre la superficie del diario y no detenerse demasiado tiempo en ninguno de los lugares. Esa operación fue acompañada de cursos para instruir a las nuevas camadas –y también a las que ya venían trabajando– en el uso de un vocabulario escaso y sencillo, próximo a la monoglosia, para que fuera comprendido por el público masivo al que supuestamente querían llegar. Ese público estaba simbolizado con la expresión "el lector de Mataderos", un individuo sin nombre, pero de identidad definida que, de algún modo, reemplazó a la vieja "doña Rosa" de Bernardo Neustadt. Esa tendencia de la nueva ideología de la comunicación de unificar el sentido de las cosas, de simular que todo es transparente (cuando en realidad no lo es debido a la enormidad de lo que se oculta), intentaba y todavía intenta, como lo anticipaba por entonces Eduardo Grüner en su libro *El fin de las pequeñas historias*, incapacitarnos para la interpretación del mundo, redimirnos de esa penosa tarea que fue siempre transformarlo.

Este esfuerzo por trivializar todo, producía algunos episodios realmente graciosos, por no definirlos de otro modo. En el afán de crear un periodismo donde la información se pudiera convertir en entretenimiento, donde todos los temas, aun los más macabros, pudieran ser transmitidos, como decía el

ensayista Aníbal Ford irónicamente, en "tiempo de *swing*, de clip o narradas como películas de acción", se convertían hechos comunes o intrascendentes en informaciones que simulaban ser serias, pero eran grotescas. Por ejemplo, en *Clarín* se había inventado una sección que se llamaba *El cielo y el infierno* y cubrirla significaba contar dos anécdotas, una de las cuales era sublime y la otra realmente propia del Averno. Esa sección comenzó para ser dedicada a la televisión, pero al poco tiempo, los editores decidieron que se pudiera extender a todas las actividades, incluido el teatro. Y por ahí un actor famoso cometía un furcio sin importancia en una representación y eso era motivo para llevarlo al infierno. Otra era *Replay*, que en una apostilla de pocas líneas comentaba hechos tan interesantes como la discusión del animador Marley en Turquía con un taxista porque éste se negaba a darle un ticket de comprobante y no podía pasarlo luego en la rendición que hacía en Telefé. La inclinación a achicar todas las críticas teatrales al mínimo llevó a veces a que las fichas que informaban de distintos aspectos de un espectáculo –teatro en que se hacía, dirección, título de la obra, actores, director, escenógrafo, etc., etc.–, en ocasiones llegaban a tener casi la misma medida que el texto de análisis del espectáculo.

Una de las integrantes de la redacción en aquella época (la que comienza en los primeros años de los noventa y va hasta mediados de la década siguiente) es Ivana Costa, una periodista graduada en filosofía, uno de cuyos libros citamos en el comienzo de este trabajo. Con ella realizamos una entrevista alrededor del 2008, que no publicamos en su totalidad porque al enviarle el texto para que nos señalara qué cosas seguía sosteniendo de lo que había dicho en ese entonces, no obtuvimos respuesta. Y consideramos, por respeto, que solo reproduciríamos algunos aspectos de su relato que eran más informativos que de opinión. Ivana ingresó a *Clarín* en diciembre de 1991, en un momento en que ya se trabajaba para sacar el nuevo suplemento de Espectáculos. Había estudiado en TEA donde también trabajó, y estuvo en otros medios como *Página 12*, *La Maga*, *Estación 90,* antes de recalar en el matutino de Magnetto. El clima en ese mes era bastante pesado, casi turbulento, porque todavía estaban algunos miembros de la vieja redacción que luego se irían y viendo el ingreso de los nuevos periodistas presentían que estaban destinados a desplazarlos. Y los miraban a todos ellos con mucho recelo. Al principio hacía notas para la todavía existente Segunda Sección y cuando en 1992 se inauguró finalmente el nuevo suplemento se incorporó allí. Pero, después de estar un tiempo en la sección de Espectáculos, Artes y Estilos, como se llamaba por entonces, y de tener muchas diferencias con el jefe de ella, Daniel Leyba, decidió concentrarse en la programación

de televisión. Y así siguió hasta que, al continuar sus discusiones con Leyba, pidió su pase a la sección de Internacionales, hecho que, según dijo, provocó que empezaran a darle notas con más frecuencia. Eso alrededor de 1995, en que empezó a hacer sus primeras coberturas de teatro. Y ya después de 1996 estaba haciendo críticas de teatro, función en la que permaneció hasta 2002. Al empezar el año 2003, y pedir una licencia de quince días, cuando volvió ya no escribió más sobre teatro. Al tiempo pasó a *Ñ*.

Durante ese año, 2003, un domingo 7 de septiembre, se produjo otro de los cambios de rostro importantes del matutino. Se redefinió la tapa con una franja roja en la parte superior de ella sobre el que se imprimía el nombre *Clarín*, y tres noticias encima. Y después un título principal, fotos y otras pequeñas noticias. Ricardo Kirchbaum, en la retiración de tapa, que también se recompuso, escribía por entonces una nota que tituló: "Un rediseño que acompaña los cambios de la sociedad." El nuevo diseño impone una reconfiguración de las secciones y nuevos contenidos. Desde ese momento, el diario comenzó a tener cinco columnas en vez de las cuatro anteriores. Una columna a la derecha de la retiración de tapa se denominaba *El semáforo* y estaba conformada por varias noticias chicas con las fotos de sus protagonistas, que en adelante fue escenario de equivocaciones continuas al asignarles a los personajes de esas noticias fotos que no eran las suyas u otros nombres. En aquel diseño de 2003, el contenido de esa página iba acompañado por una sección de humor a cargo del inolvidable Negro Fontanarrosa. El 3 de mayo de 2004, también Kirchbaum anunció a los usuarios de *Clarín.com* que el diseño introducía y renovaba su imagen con nuevas propuestas periodísticas. En la actualidad (citamos una edición del 16 de octubre de 2021) ya no existen los suplementos que aún existían separados de Cultura y Espectáculos (cada uno con su letra inicial seguido por una estrella roja), ahora se junta todo en un solo suplemento llamado *Spot,* que incluye una nota de tapa, moda, música, cultura, telones y pantallas, el horóscopo y alguna sección más en ocho páginas. Para encontrar críticas de teatro hay que apelar a un detector mágico y ni siquiera con ese instrumento es fácil encontrarlas. Son pocas y las escribía casi siempre (por lo menos hasta 2021, año en que las entrevistamos), Sandra Commisso y lo hacía con muy buen nivel, pero sus apariciones eran esporádicas. El domingo 17 con otros temas: televisión, next, cultura, personaje, etc., el suplemento también lleva la misma cantidad de páginas. En otras décadas o años, Cultura o Espectáculos, solían tener cada una de 12 a 16 páginas, pero ahora, como dice el editor general Ricardo Kirschbaum, el rediseño (y la reconfiguración temática, agregamos) es el resultado de que *Clarín*

acompaña los "cambios de la sociedad." No es difícil adivinar a qué sociedad alude Kirschbaum. Si bien parecería que se refiere a la sociedad argentina, en rigor está hablando de las demandas de la sociedad global, de aquella revolución en distintos planos de la vida internacional (económica, social, cultural, tecnológica, etc.), que empezó a impulsar el neoliberalismo hace ya un poco más de cuatro décadas. Hay que recordar que el Consenso de Washington, que fijaba el nuevo horizonte que se proponía el capitalismo en su etapa de voracidad más clara, protocolizó sus intenciones en 1989 y que dos años después, 1991, desaparecía la Unión Soviética. La caída del socialismo real borraba del mapa al adversario más claro que tenían las "democracias" occidentales. La puesta en práctica de los nuevos objetivos, requerían métodos más afinados y certeros en la tarea de captación de la subjetividad de las distintas sociedades donde el nuevo modelo se aplicaría. Y, sobre todo, un trabajo más articulado de los sectores de poder para asegurar una mayor eficacia a esa labor, a la que debían aportar su propia y decisiva contribución los grandes medios de comunicación que reflejan en el planeta la renovada ideología del capitalismo. Hoy este nuevo aquelarre neoliberal, que se inició en aquel Consenso de Washington, ha reforzado el trabajo de sus brujos con nuevas creaciones surgidas del salto tecnológico, por ejemplo, las redes sociales o las plataformas y otro operador que viene en parte de los tribunales de la justicia.

Clarín en nuestro país entendió más rápido que otros medios dónde debía colocarse en esta aventura internacional. Y para lograrlo operó en varios planos: se convirtió primero en un multimedio que podía predicar no solo la "verdad" del nuevo credo, sino que, ingresar a la condición de megaempresa implicada en múltiples ramas de la economía, incluso la financiera, se convirtió en un verdadero *holding* que, además de adherir y defender el nuevo modelo desde su discurso ideológico, puede gozar de un sillón propio en la mesa de los poderosos y experimentar en carne propia el vértigo procaz de acumular más y más riquezas y ganancias en la carrera ciega hacia un poder económico, social y político al que nada le alcanza y cada vez pide más. En esa carrera, *Clarín* juega a pleno en el país su nuevo rol histórico, ese que, como dice el economista y estudioso Alfredo Zaiad, lo muestra, junto a Techint, como la voz cantante y la conducción del conjunto de grandes corporaciones unidas por la aspiración de una Argentina y un planeta volcado a la derecha más conservadora. Desde ese lugar, ese medio lanza todos los días una masiva y penetrante operación de captura y colonización de la subjetividad de millones de personas. Y en parte consiguió éxitos importantes. Gracias a un mensaje mentiroso y violento logró

movilizar los costados de mayor irracionalidad de algunos sectores que, por absurda y dolorosa paradoja, eran a veces parte de las capas de la población golpeadas en sus intereses y bienestar por las políticas de derecha. Este es un factor bastante novedoso de la nueva realidad: el lijado de cerebros para que no puedan pensar. Y frente al que hay que tener bien abiertos los ojos. Si hay algo que las plutocracias económicas y financieras internacionales saben es identificar con precisión cuáles son las fuentes que les permiten ganar las mejores plusvalías y no gastar pólvora en chimangos. La actividad escénica no significa hoy para esas élites, ni en sus expresiones más exitosamente comerciales, que suelen mover muchos dólares, un negocio comparable a lo que significan la venta de armas, la explotación de los recursos naturales, las grandes timbas financieras o la explotación del poder de las redes y plataformas, donde ya nada es ficción, sino la más pura y siniestra realidad.

Leonor Soria: actriz, antropóloga y finalmente crítica en Télam

No tuvo, a pesar de frecuentar mucho la universidad, una formación académica en la carrera de crítica. Lo cual confirma que se puede ser un buen crítico teatral sin haberse especializado en el tema en una casa de altos estudios terciarios. Por lo menos, eso ha pasado en relación a muchos de quienes se han dedicado a ser críticos en un medio periodístico. Lo que sí hace falta es leer, tener avidez de conocimiento. Y esa curiosidad, esa pasión a Leonor Soria siempre le sobró. Empezó primero con la carrera de actuación, la pulsión de subirse al escenario y hacer personajes era muy fuerte. Y así decidió estudiar arte actoral, para lo cual ingresó a lo que era en Conservatorio Nacional. Y luego de recibirse trabajó mucho, sobre todo en teatro y algo en la televisión, a la vez que hacía docencia en la misma entidad donde había estudiado y en el Instituto Vocacional de Arte (IVA). Pero las cosas cambian de rumbo en la vida. Y en una oportunidad, y por cuestiones netamente personales, tuvo contacto con alguien de la agencia Télam. Y gracias a ese nexo, logró que le empezaran a encargar para ese medio entrevistas con la gente de teatro, relatando cómo era la cocina de esa actividad, qué sensaciones vivía una actriz o un actor antes de salir a escena, como se preparaban. O sea, distintas incursiones en torno a la profesión que, aprovechando su experiencia como actriz, sospechaban que podía hacer bien. Y realmente, lo hizo bien. La consigna era que hiciera esas entrevistas en forma de crónicas y que después en la agencia se les daba forma.

Como ella nos dijo en la entrevista que hicimos por 2010, lo primero que hizo fue "hacer de cuentera que relata anécdotas de sus pares." Y así, poco a poco, fue aprendiendo el oficio, al que le costó, según confesó, sangre, sudor y lágrimas poder dominar. Y al tiempo comenzó a hacer crítica teatral.

–¿Y eso cuándo empezaste a hacerlo?

–En los noventa. Por supuesto veía mucho teatro desde antes y estaba al tanto de lo que ocurría en escena. La primera experiencia como crítica la tuve con *Cartas de amor*, una puesta de Oscar Barney Finn. Tenía que hacer una crítica semanal de la misma obra porque cada siete días rotaban los elencos, que eran varios. Fue la experiencia más sólida que tuve. Cuando escribo una crítica, un comentario o un análisis de una obra siempre pienso a quien va dirigida. Y en este caso era para Télam, cuyos contenidos levantan los diarios, en especial los del interior, que como se sabe son muchos. Y con el tiempo noté que esas críticas y comentarios fueron ganando interés y un lugar, porque se reproducían bastante entre sus destinatarios.

–¿Cuál ha sido tu método al abordar la crítica teatral?

–He tratado siempre de escribir y de trasmitir lo que vi. Para que todos puedan entenderlo, pero también alejándome de los conceptos de bueno o malo, de me gusta o no me gusta. Mi primera pregunta era qué es lo que quiso hacer ese director, cuál fue su propuesta y si ella estaba lograda aun cuando yo no la compartiera. No siempre pienso como si les hablara a mis pares. Esos son los criterios que he usado para analizar la puesta. No revelar, ni pasarme dos horas contando el argumento, pero sí la médula de la obra, su razón de ser, su estructura interna. Y también cuál es la estética, que se ha propuesto el director, sobre todo en el llamado teatro de las nuevas tendencias, donde había que empezar por definir la estética, pensando en el público que no había visto la obra y que tal vez la desconociera.

–El público que la desconocía y tal vez se estuviera formando en esa actividad, ¿no?

–Sin duda, pero también pensando que era un material que iba a manos de gente del interior que hacía teatro. Por eso siempre traté de pintar lo que vi, pero usando palabras en vez de colores. Y tratar de indagar en los logros de los actores, en la característica de la escenografía, en la estructura de la obra, en su estética. Y para eso hay que informarse en forma permanente. Y en los

espectáculos que son muy nuevos trato de averiguar todo lo posible sobre ellos y con anterioridad, si se puede ver el espectáculo, tratar de explorar cuáles son sus intenciones estéticas, sobre todo. Nunca me voy a olvidar que en un festival internacional de teatro de Buenos Aires se presentó un grupo de Túnez y me dieron una entrada muy bien ubicada para verlo, tercera fila. Era en la sala Casacuberta, del Teatro San Martín. Y me advirtieron que la obra era muy lenta, que los personajes entraban, se sentaban y quedaba como en una posición de fotografía. No se movían ni hacían movimientos. Era un teatro muy minimalista. Entonces, por las dudas, pedí que me dieran en la última fila, porque me imaginaba lo que iba a pasar. Sé que el teatro es acción y cuando ésta no aparece en el escenario es probable que se produzca en la platea. En esa propuesta lo que se buscaba era registrar de qué modo reaccionaba el público. Y ver eso desde el fondo daba una perspectiva ideal. Y sucedió lo que ya se decía en algunos libros teóricos: a medida que continuaba el estatismo en escena, en la platea iba ascendiendo, gradualmente, una reacción del público que se manifestaba en distintas actitudes. Primero toses y movimientos de incomodidad en las butacas, después personas que ya se atrevían a hablar y a expresar frases de fastidio y, casi sobre el final, a algún espectador que se subía al escenario a increpar a los actores y ocupar de algún modo su espacio. Cada vez que el elenco se movía mínimamente, había silencio en la platea. Y frente a la inacción en escena, la acción pasaba a la platea. Si a mí me preguntabas qué estética era esa, te decía que no sabía, pero sí te podía advertir que ese fenómeno era previsible. El bagaje que me daba la lectura, la propia experiencia como actriz, espectadora y crítica, me ayudaba a pensar con más seguridad sobre ese hecho, pero sin canonizar, porque nunca lo he hecho.

–¿No te ha pasado en alguna obra que, haciendo entrevistas previas, sus realizadores te revelaran un propósito que luego era difícil de descubrir encarnado en el escenario?

–Muchas veces ocurre eso. Pero, los muy buenos espectáculos muchas veces te dan una clave. En el teatro se conjuga todo y no hay cosa de tu formación cultural que no te sirva para descifrar. Cuando más se ha leído, más elementos se tienen para interpretar lo que no surge a primera vista y requiere ponerse a pensar para desentrañar lo que significa. Es imposible avanzar en la comprensión de algunos textos o espectáculos sin contar con ciertos elementos filosóficos, psicológicos o de otra naturaleza. ¿Te acordás la versión que dio Vivi Tellas de *La casa de Bernarda Alba*? Conociendo la obra de Federico García Lorca

no pretendía ver lo mismo, pero pensaba cuáles era los ejes fuertes de esa obra para que dichas mujeres actuaran así. El encierro, el calor. Si se trabaja con un espacio muy abierto y con una escenografía muy amplia es difícil trabajar la sensación de encierro, de ahogo. Después estaba la escena de la abuela que salía desnuda, por recordar algo. Si yo hubiera visto a mi abuela desnuda todo mi espíritu modernista se me habría ido al tacho, por el solo hecho de ser mi abuela. Para esa mujer de Lorca la desnudez es terrible. Y tenía una conversación de diez minutos que no era entendible. Y me decía después de verla: esta mujer loca, desnuda, caliente por un hombre, si yo tuviera que hacer esa acción y querer romper estructuras, esa mujer tendría que masturbarse, no puede estar recostada poéticamente sobre la pared. O Bernarda Alba estar con el pelo suelto delante de las vecinas. Si fuera capaz de hacer eso no tendría el carácter que tiene. En teatro se puede hacer cualquier cosa, lo único que no se puede es llevar a cabo algo que no esté justificado actoral, artísticamente. La justificación es un requisito indispensable. Si está bien justificado lo compro. No haría ese Lorca, pero por qué no hacerlo si está justificado. Si tiene una idea coherente, que cierra, ¿por qué no?

–¿Hablaste de las escenografías? ¿Qué pensás de su importancia?
–Pienso que cuando una sale del teatro y dice "qué linda escenografía" es porque algo falló. Vuelvo a lo mismo, creo que todo tiene que estar justificado. En el conservatorio lo tuve a Luis Diego Pedreira de profesor y él decía algo muy interesante: el escenógrafo tiene que crear espacios para hacer del escenario un hábitat donde se desarrolle la acción teatral. La escenografía no tiene que ser protagonista, como tampoco la música. Después se puede a través del análisis disociar cada una de esas disciplinas para hablar de sus méritos, pero en el escenario hay que vivirlas como parte de una conjunción. La escenografía es un elemento más dentro de los múltiples códigos de valor semántico que ofrece el teatro. Es un lenguaje más y tiene que estar acorde con todos los demás.

–¿Qué te ocurre en general al encarar una crítica? ¿Por dónde arrancás?
–Depende. Por lo pronto trato de ubicarme en la médula de lo que veo, establecer el conflicto. ¿Cuál es el tema? No hablo de la anécdota, sino del tema. Cuáles son los módulos, qué es lo que produce la conflictividad. No voy a contar la historia de Romeo y Julieta, pero sí me importa saber la posición del director, si él piensa que es una historia de amor en un medio violento o, como dicen otros estudiosos, la descripción de un medio muy violento en el cual trascurre

una historia de amor. Porque es ahí donde pondré el enfoque. Con eso ya se está indicando la dirección hacia donde voy. Después trato de definir cuál es el lenguaje, si es un lenguaje naturalista, si es minimalista, austero, abundante, trasgresor. Hay espectáculos cuya marca esencial, su distintivo, se ubica en la propuesta del director. Y cuando eso ocurre, hay que partir de allí para después ramificar. En otros momentos hay una gran actuación de la cual partís para analizar los vínculos con los otros personajes. Depende de cada espectáculo.

–¿Y antes de empezar a escribir sobre teatro leías críticas?
–Sí, tuve de profesor a Edmundo Guibourg. Y nos enseñó en su materia un modo de ver teatro. Enseñaba Historia del Teatro. Leíamos a un autor o una obra y después veíamos la puesta. Y analizábamos ese trabajo. Sin decírnoslo, también nos enseñaba el oficio de la crítica. Él hablaba de la literatura dramática como una partitura a la que había que entender y que se terminaba de realizar cuando estaba en escena. Era un hombre de una gran cultura y que le gustaba generar la conversación, el intercambio de opiniones.

–¿Qué autores o teóricos te han movilizado mucho la cabeza?
–Me apasionan los clásicos, sobre todo el teatro griego. Pero el drama es que hay pocas cosas que no me gusten. Lo que me desagrada es cuando tergiversan a los griegos al punto que decís "por qué no hizo otra cosa." ¿O por qué no escribió su propia obra? En el segundo Festival Internacional de Teatro de Buenos Aires, en 1999, con los nombres soy un desastre, el italiano Romeo Castellucci, una suerte de *enfant terrible* del teatro en su país, mostró *La Orestíada*, la famosa trilogía de Esquilo que integran *Agamenón*, *Las Coéforas* y *Las Euménides*. Recuerdo haberle hecho una entrevista antes del estreno y ahí él me dio la pauta de lo que sería su espectáculo, porque me empezó a hablar mucho de lo físico. Yo le pregunté: "¿Lo que me dice no se relaciona con lo que proponía Antonin Artaud?" Y el tipo me contestó: "Bueno, tratamos de poner en práctica lo que suponemos son los rasgos distintivos de Artaud." Cuando unos días después fui a ver *La Orestíada*, el espectáculo me impactó intensamente porque además era profundamente fiel. Ese personaje de Casandra, uno de personajes clásicos que más me gustan, y los demás entraban y rompían con cualquier ideal de belleza clásica de los que nos han enseñado: las mujeres eran opulentas, semidesnudas; los hombres, héroes flacos y desgarbados, y todo se mostraba de una manera muy descarnada. Y Casandra entraba en un cubo de acrílico queriendo comunicarse con el afuera y no podía hacerlo. Y las paredes empezaban a

chorrear sangre. Eso era Casandra y su desesperación. Me gusta el teatro clásico incluso cuando está hecho en cualquiera de los lenguajes posibles siempre que esté bien hecho. En este caso la obra no se desvirtuaba.

–¿Creés que la crítica tiene que ser clara en su exposición?
–Tuve un profesor en la facultad de Filosofía que decía que "a pensamiento claro, palabras claras." Cuando alguien se metía en esos jardines de los que no podía salir, le decía: "El problema no es que usted no pueda expresarlo, es que no lo tiene claro." La crítica no puede ser hermética, porque ¿para qué? ¿A quién se dirige una crítica así? Ser claro no le quita profundidad al trabajo de nadie.

–¿La crítica debe guiar o simplemente dar información y ayudar a reflexionar?
–Creo muy poco en el poder de la crítica para poder cambiar el éxito o el fracaso de algo. La gente no va por la crítica a ver un espectáculo, salvo contadas ocasiones. La crítica la leen los tipos a los que les interesa el teatro, los actores. Creo que el crítico es un espectador con una mirada más aguda, o al menos más entrenada. Pero en cuanto deja su puesto de espectador para entrar en las esferas celestes, no sé, en ese caso le recomendaría que escriba un libro para especialistas. De todos modos, lo ideal sería la profundidad. Y no me pongo como modelo de eso. Stanislavski decía que el actor, más que hablar a los oídos del compañero de escena, le tenía que hablar a los ojos. Con las palabras tiene que describirle sentimientos, emociones, sensaciones. Lo sensorial tiene que estar en las palabras. Como crítica creo que hay que pintar lo que se ve. Sin develarlo del todo para dejar que el lector se interese o no.

–Y que haga su propia experiencia yendo al teatro.
–Desde luego, porque sería demasiado pretencioso creer que lo que le dice la crítica le transmite toda la verdad de un espectáculo. Por lo demás, nunca hay una lectura unívoca frente a una experiencia teatral. Lo que se escribe es la lectura que el crítico o la crítica hizo de la obra, pero ese camino se completa con la mirada de cada espectador, que es el juez final de lo que piensa a favor o en contra del espectáculo.

–¿Tenías dificultades en general con el espacio en Télam?
–No, mientras estuve no. La ventaja que tenía la agencia en mi época era que no molestaba con los problemas de espacio, ventaja que te otorgaba un

placer infinito a la hora de escribir una crítica a la que debías dedicarle cierta extensión. Por ahí te decían, para ciertas notas, que hicieras un máximo de líneas, pero raramente te cortaban las notas si no estaba muy justificado. Pero, además, aparecían cinco obras y había que verlas y hacer igual número de críticas y también entrevistas y escribir noticias, porque el material iba a los diarios receptores y eran ellos los que elegían qué usar y cuándo, de acuerdo con sus necesidades de edición. Y como la gama de medios a los que proveía y todavía provee la agencia es muy grande, cada elección era distinta en cada caso. Ese es el placer de no conocer los problemas de espacio, costumbre que igual puede convertirse en una picadora de carne, porque no se podía decir "me gustaría hacer tal cosa", porque de inmediato te contestaban: "Bueno, andá y hacelo, pero ya." Y mi drama es que no sé discriminar, priorizar distintas opciones. Los espectáculos de peso que daba Buenos Aires no eran los más importantes. Como dije, Télam abastece a todo el interior y para mí la prioridad era cubrir para esos medios. También debía ver a los elencos que venían de las provincias y actuaban acá. Y otra cosa que también tenía prioridad era darles espacio a las obras que habitualmente los medios comerciales no cubrían. Por ejemplo, los grupos de teatro comunitario que valían la pena o un grupo atractivo del *off*. La cartelera de Buenos Aires era desde hace unos años y lo es ahora muy nutrida y como no sé priorizar, me dedicaba a todo y eso a veces era un trabajo terrible y cansador.

–¿Cuánto llegabas a escribir por semana, promedio?

–Nosotros teníamos una suerte de espacio que llamábamos 'cartelera', donde convivían una nota larga, generalmente una entrevista, un anuncio de festival o la entrega de premios, y después varias notas cortas, críticas, anticipos y otras informaciones. Y yo sacaba prácticamente una cartelera por día, que es muchísimo. Toda la actividad de teatro se concentraba los días viernes, sábados y domingos y siempre me quedaban espectáculos por publicar. ¿Y cómo me arreglaba para publicarlos siendo que la información era diaria? Hacía alguna trampita, que no era demasiado grave: les cambiaba el día de estreno, porque si ellos se enteraban que el espectáculo se había estrenado la semana pasada lo consideraban noticia vieja. Entonces, en lugar de poner "la semana pasada se estrenó", decía: "ayer se estrenó." Y así me arreglaba para que pasara una nota o lo que fuera sobre un trabajo que era importante.

–¿Había jóvenes periodistas interesados en escribir sobre teatro?
–Ese es un punto que me preocupaba. Muy poca gente joven se interesaba, en el tiempo que estuve, por escribir sobre teatro. Nosotros somos un grupo bastante grande en la redacción y en espectáculos, pero las pasiones de ellos, de los jóvenes, son principalmente la música, sobre todo el rock, el cine y la televisión. No había mucha gente entusiasmada en ayudarme en la tarea.

–¿Antes que vos había alguien que se ocupaba de teatro?
–Walter Thiers. Él fue quien creó el área de Cultura y Espectáculos en Télam, que antes no existía. Y se desempeñó solo en esa área durante muchísimos años y alrededor de los noventa empezó a ingresar gente nueva. Y la sección se dividió en Cultura, por un lado, y Espectáculos, por el otro.

–¿Hacía crítica también?
–No, era muy respetuoso en eso. Su especialidad era la música y a eso se dedicaba. Lo admiro porque daba abasto para conseguir material y tenía un criterio de selección del material del que carezco. Y abarcaba un panorama amplio, porque también se cubría pintura, literatura y la actividad teatral. Y lo hacía. No era tan intensa la actividad teatral como es ahora. Te estoy hablando de 20 años antes de mis comienzos, en los noventa. Luego toda esa diversidad que ha llegado hasta el presente es abrumadora.

–¿Y las críticas en general llegan también a los medios de la Capital?
–*La Prensa* suele levantar algunas críticas, *Crónica* también y suelen mencionarse en radio. Y llega a través de los agentes de prensa. Y en el interior con gran sorpresa se levantan. Por eso debo tener en cuenta eso, la necesidad de procurarle a esos medios, por si lo quieren, un panorama para que tengan una idea de lo que pasa. A mí me gustaba mucho saber qué pasaba en España. Y tengo todavía guardadas carpetas con recortes de *La Nación* y *La Prensa*, cuando publicaban suplementos en color sepia, hace muchos años. Una carpeta toda de teatro y otra con recortes de arte en general. Ahora la política de medios es otra cosa, boicotea la actitud crítica en toda nota, en la actividad política y económica, incluso en la policial. Ese aplanamiento ha repercutido en parte de la comunidad actoral y en su posibilidad o no de aceptar la crítica. Hoy es muy común que escuches decir a ciertos actores que la crítica no les interesa, pero eso habla nada más que de una falsa omnipotencia. Un actor siempre necesita escuchar las devoluciones, las opiniones de otros, como en cualquier

otra profesión, porque es enriquecedor. Luego puede estar de acuerdo o no con lo que dice el crítico y está bien, porque la crítica no expresa una verdad ante la cual debamos postrarnos. Es una opinión más, que a veces acierta y otras la pifia. Nosotros terminábamos un espectáculo en los años de oro y nos reuníamos para leer las críticas. Íbamos a cenar y esperábamos los diarios para leer las críticas. Y todas las buenas notas que se escribían en un diario. En Buenos Aires, había un gran periodista que era Emilio Petcoff, de origen misionero, y un día me puse a hojear una carpeta que hay en el archivo de Télam con notas viejas de él. Tenía un lenguaje muy periodístico. Y un día caminando por San Telmo encontró un zaguán en el comienzo de una casa, donde había crecido un girasol. Y escribió sobre eso. Y te juro que cuando camino por San Telmo, donde vivo, miro los zaguanes para ver si encuentro algo igual. Esa capacidad para la maravilla y no literaria, periodística. A Petcoff lo conocí en Télam, aunque trabajó muchos años también en *Clarín*.

–¿A quién leías en tu época?

–Leía a Jaime Potenze. Estaba estudiando en el conservatorio con Antonio Gasalla y Víctor Hugo Vieyra, entre otros compañeros. Y teníamos una amiga, Lucrecia Castagnino, que había escrito una obra que se llamaba *Veraneo*. Y logró que llegada la época estival la pieza pudiera darse dirigida por Antonio y con Víctor Hugo Vieyra y yo interpretando a la pareja de la historia. Y, como tuvo que postergarse una semana el estreno, aprovechábamos para seguir ensayando y alguna gente que pasaba por el lugar se detenía a vernos. Terminado uno de esos ensayos, se acercó un hombre, que dijo ser Jaime Potenze, con su mujer, y nos dijo que le había encantado lo que vio y que, como se tomaba vacaciones en el diario (estaba en *La Prensa*), dejaría hecha la crítica en parrilla. Creo que le gustó vernos tan jóvenes y cómo la hacíamos. Pero no sabés cuando nos enteramos que era él. Nos pasó un frío glacial por la espalda, porque tenía fama de ser jodido en las críticas.

–¿Y nunca te planteó una contradicción entre el actuar y el escribir?

–Lo que pasa es que nunca hice ambas actividades juntas. Empecé a escribir crítica teatral mucho después que dejar de actuar, bastante más tarde. Y no volví a hacer teatro ni usé la crítica para subirme a un escenario. Por otra parte, debo decir que nunca me sentí realmente crítica en un sentido formal. Siempre vi el teatro desde adentro. Voy al teatro no para ver con qué me encuentro, sino para hinchar a favor, quiero que me guste, si no me gusta, si pienso que es terrible, es

terrible, qué le voy a hacer. Me siento parte del mundo teatral. ¿Vos no creés que la crítica forma parte del acto de creación teatral? O debería. Lo ideal para un crítico o crítica sería poder ir a ver el último tramo de los ensayos, porque ahí es cuando tu lectura puede servir a tiempo. Hablemos de lo ideal: que tu lectura le haga ver algo al director. Pero cuando escribís ya es tarde, ya se estrenó y está la crítica. Sería bárbaro que uno pueda integrarse en el último tramo cuando se está perfilando la puesta definitiva y todavía hay tiempo para la corrección, si es necesaria y se requiere. Algunos estrenos se producen cuando la propuesta todavía no está asentada. Antes, los popes de la crítica no venían sólo al estreno, venían cuando querían y me parecía inteligente porque veían el espectáculo cuando estaba asentado. Porque un estreno puede mostrar dos posibilidades: o la carga de adrenalina destapa a algunos actores y después bajan, o los bloquea y después del estreno crecen. El clima del estreno no es el mejor. Por otra parte, me parecería muy interesante, cosa que hoy es utópico plantear, que, de algunos espectáculos muy controvertidos, como lo fue aquella *La Orestíada* a la que me referí en otro tramo de la entrevista, sería fascinante sacar dos críticas con puntos de vista confrontados. Creo que *La Opinión* de Timerman a veces lo hacía.

–Algunos observadores dicen que si se empieza demasiado temprano en la crítica se tiene poca experiencia, se ha visto poco y se descubre la pólvora a cada rato. ¿Qué pensás al respecto?
–No hay duda que, junto con la lectura, la experiencia de ver enseña mucho. Una vez, estando en el Conservatorio esperando que se iniciaran las clases, vimos con un amigo, Carlos Denis, que pasaba Cunill Cabanellas y aprovechamos para ir a hablarle. Él era uno de esos personajes que llevan la docencia en el alma y bastaba con que vos le largaras una palabra para que iniciara un largo discurso. Lo saludamos y mi amigo le dijo muy inocentemente: "Sabe maestro, a mí me interesa mucho la docencia." Lo miró y con ese aire reposado que tenía le contestó: "Oiga hijo, me parece muy bien, pero no pierda de vista que para enseñar hay que tener con qué." Primero hay que aprender, jugar, ver y después enseñar. Y eso me quedó muy grabado. Otra vez con Jorge Luis Borges me pasó algo parecido. Teníamos que hacer en la carrera de Antropología una tesis y debíamos buscar para eso un padrino de cátedra…

–¿Hiciste Antropología como carrera?
–Sí, soy antropóloga. Entonces un compañero que estaba terminando la carrera, y deseaba hacer un trabajo de tesis sobre los mitos nórdicos, me dijo

que le iba a pedir a Borges que fuera su padrino. Y yo me prendí en la entrevista porque tenía curiosidad por conocerlo. Muy amable, muy halagado por haberlo elegido a él, le preguntó primero a mi amigo cuánto hacía que se había recibido. "Y bueno, estoy dando la última materia y enseguida tengo que hacer la tesis." Y Borges le contestó: "Bueno, usted recíbase, trabaje todo lo que pueda como antropólogo, lea cuanto se le cruce en el camino y cuando usted sienta que puede aportar algo que no leyó en ninguno de los libros venga a verme que voy a ser muy feliz de ser su padrino de tesis." Tenía razón, una tesis es un aporte científico. Y ese respeto por el conocimiento hoy no existe.

Hilda Cabrera y el inigualable disfrute de ver teatro

Fallecida el 30 de marzo de 2021, mientras este libro estaba en una de sus últimas etapas de escritura y actualización de sus materiales, Hilda Cabrera no pudo compartir como otros colegas la posibilidad de revisar y poner al día las páginas de la entrevista que habíamos mantenido entre 2008 y 2009. Nos habíamos encontrado por última vez en una función de teatro en Buenos Aires y ahí acordamos que le mandaría en algún momento el texto para que lo viera y pudiera aggiornarlo, pero ese trámite tardó mucho y sorpresivamente y con mucho dolor me enteré de su muerte a los 79 años, víctima de un cáncer. Hacía ya unos nueve años que se había jubilado en *Página 12*, el último lugar donde ejerció su rol de crítica de teatro rentada. Es verdad que tenía aún, hasta antes de la pandemia, un blog denominado *Tablas y palabras*, en el que seguía comentando espectáculos a los que la invitaban actores y actrices, también directores, que respetaban mucho su opinión. Periodista de una gran cultura, muy estudiosa de la historia del arte en todas las épocas, incluido allí el teatro, Hilda despertaba siempre ternura por su modo tranquilo de hablar y la rotunda sencillez de su discurso, siempre abierto a la escucha del otro y exento del pecado de ostentación. Fue, sin duda, junto a Olga Cosentino y algunas otras mujeres que han ejercido el oficio, de las mejores críticas teatrales con que contó el periodismo escrito en los diarios de este país. La entrevista que se publica a continuación es una nítida prueba de la hondura, amor y honestidad con que encaraba su tarea profesional.

–Si bien habías hecho periodismo antes en *Noticias Argentinas, Somos* y otros sitios, crítica teatral empezaste a escribir en P*ágina 12*, ¿no?

–Sí, ingresé en *Página 12* en 1991, pero, antes de hacer crítica de teatro, escribí sobre cine y algo sobre plástica porque no había nadie en el diario que lo hiciera. Y también hice otras coberturas que se necesitaban en la redacción. Básicamente, escribía sobre cine porque María Núñez se había ido de vacaciones y era enero, febrero y marzo y en ese tiempo Luciano Monteagudo tenía una beca en Alemania. El asunto es que había quedado solo Claudio Minghetti y era una sección, la de cine, a la que el diario le dedicó siempre un lugar regular en sus páginas (como sigue aun ocurriendo). En ese entonces, si había ocho o diez estrenos, debían salir. Y ahí tenía que cubrir con Minghetti algunas películas, a las que iba a ver de mañana en las funciones privadas para críticos.

–¿Quién estaba al frente de Espectáculos?
–En esos días José María Pasquini Durán, quien tenía a su cargo Cultura, Espectáculos y Sociedad. Y como jefes inmediatos tuve a Rolando Graña y Gabriela Borgna, con quienes solía tener a menudo algunas diferencias.

–¿Últimamente no estás escribiendo mucha crítica teatral?
–Sí. Y no porque me disguste o reniegue de la crítica teatral. Me gusta mucho. Pero sobre todo porque me exige mucho. Y en los últimos cinco años de la enfermedad de mi marido, el también periodista Julio Nudler, estaba con la mente en otro lugar y sin demasiada concentración. Por eso, haciendo ahora un balance de lo que ocurrió en estos últimos años, me doy cuenta que me faltaron obras por ver.

–Mientras hiciste crítica teatral, ¿la poca cantidad de páginas del diario jugaba en contra del espacio que le daban?
–El problema más serio no era ese, sino que te cajoneaban las notas y las críticas, porque siempre había, para los editores, algo más interesante para publicar. Y muchas veces, si salía una nota de teatro era porque se había levantado una publicidad. En esa circunstancia se te acercaba un editor y te preguntaba: "¿Hilda, tenés algo?" Con frecuencia yo tenía una nota preparada para ofrecer si se presentaba esa oportunidad y para hacerla me quedaba horas escribiéndola, sin saber si luego me la pedirían. El diario aun en estos días, con 32 páginas (en 2022, el matutino tenía 40 páginas en su cuerpo principal, sin contar suplementos), posee poco espacio, es verdad. Y hubo una época en que hubo hasta 36 y 40 páginas y había más páginas de espectáculos. Pero la lucha se daba igual, la predisposición para publicar temas de teatro fue siempre

escasa, muy desigual respecto de otras artes. Otra disciplina a la que trataban un poco como a la Cenicienta era también Plástica, pero como tenía asignada una nota semanal no ofrecía muchos problemas. Antes tenía dos páginas, ahora con una creen que está cubierta.

–Pero, las medidas de las notas y dentro de los límites aproximados que fijaba el diario, ¿las determinaban ustedes?
–Sí, las establecíamos nosotros. Como método, al ponerme a trabajar, no me ponía un límite en cantidad de líneas. La terminaba y después trabajaba para ajustarlas a la medida que se necesitaba. Algunos de los espectáculos tratados no me daban para escribir mucho y me acuerdo que, en una época, me salían todas las críticas de 42 líneas. Me pasaba eso. La extensión dependía de cuánto me entusiasmara el autor, el espectáculo y algún otro ítem. Y después sí, estaba la lucha para publicarla, y quedarme hasta las once de la noche para cortarla si era necesario, porque eso sí, había que evitar que la redujera o cortara otro e hiciera un desastre.

–¿Hay casos de cortes o también de agregados desafortunados?
–Sí, nunca me olvido que, en una nota que le hice a Walter Santa Ana y que lamentablemente no arreglé yo, le agregaron al texto que ese actor era un ciego para justificar un título llamativo. Fue Rolando Graña. Por su parte, Carlos Polimeni, que fue otro de los responsables de la sección, lo que hacía era agregarte lugares comunes a los textos, por ejemplo: "con bombos y platillos", o la palabra "legendario". Todo era legendario para él. No se sabe porqué les agregaba esa palabra a muchas notas. Una vez me puso sobre Lito Cruz que había presentado su película *El Negro Falucho*. Y era el film en el que había interpretado a Facundo Quiroga, pero se le ocurrió que era Falucho y lo puso en el epígrafe de una foto. Por suerte lo descubrí a tiempo y lo cambié. El otro problema era que algunos compañeros eran pocos solidarios y cuando les pedías una rectificación te decían: "No, ya se hizo la película, no hay tiempo de rectificar." Y vos, desesperada, le pedías: "Por favor, traéme la página así la corrijo." Creo que a veces no había solo mala voluntad o desgano, sino también cierta ignorancia y soberbia, desconsideración por el lector. Era como si te dijeran: "soy el editor y pongo lo que quiero."

–Una buena receta en el periodismo es: si se duda de algo hay que chequearlo.

–Bueno, ahora cuando lo chequean, lo hacen en Google o los buscadores, que te evitan tener que ir hasta tu casa a buscar un dato o recurrir al archivo cuando existe. El problema es que en Google a menudo hay errores y se la puede pifiar también. Y es cierto que la gente se acostumbra a veces mal. Es como esa gente que para hacer cualquier cuenta, por sencilla que sea, no suma ni resta sin apelar a la calculadora.

–¿Y con las notas de adelanto, antes del estreno, qué pasaba?
–En un momento dejamos de preocuparnos porque nos provocaba una angustia tremenda pelear para que sacaran la nota antes del estreno. Era un desgaste muy grande. De ahí que pensábamos las notas no como un anticipo, sino en función de otras ideas que se pudieran tener. Sacarle al entrevistado el máximo de información para que te diera una idea de lo que pensaba hacer y así lograr algo que pudiera tener más proyección en el tiempo, que pudiera superar con sus datos la mera información pegada al estreno.

–¿Cuál es tu opinión sobre la crítica académica?
–Es una crítica que no tiene nada que ver con la crítica que se hace en los diarios. Más allá de que Cecilia tiene suficientes conocimientos para escribir sobre teatro y yo tengo conocimientos más generales, he ejercido muchas funciones dentro del periodismo, cuando hago una crítica trato de que sea seria. No hay nunca entre nosotras dos diferencias como podría haber con un escrito académico, ante todo porque tanto una como la otra tenemos como preocupación primordial, al escribir en un medio masivo, el tratar de atraer al lector. A menudo los académicos no tienen como un móvil importante ese objetivo. Yo he leído algunos libros de ellos en los que se utiliza un lenguaje que es lo opuesto a lo que se debe usar para escribir sobre un espectáculo en un diario, al idioma que se necesita para reflejar la vitalidad que surge de un espectáculo. Es como un lenguaje muerto. De pronto, leo críticos de algunos diarios españoles que, más allá de su egocentrismo, te dan una idea de lo que es un espectáculo, pero son críticas de periódicos. Hay libros que, desde luego, se salvan de la pesadez de esa carga. El libro de Marcos Marini sobre teatro tiene de pronto cosas interesantes, pero en general esos libros son lo opuesto a la intensidad que emana del teatro.

–Hablando de temas académicos, ¿vos creés que la formación de los nuevos artistas en la universidad es importante, lleva realmente a profundizar el conocimiento más allá de lo específico?

–Si me debiera guiar por lo práctico, por lo que compruebo, a veces tengo mis dudas. Hace poco tiempo, haciendo una nota a una dramaturga y un director de los que prefiero no revelar el nombre, ambos jóvenes, me quedé helada porque me hablaban de que la primera inmigración europea a la Argentina se había producido en la década del cincuenta. Les dije que esa inmigración era seguramente la de sus padres. Pero que hubo otras inmigraciones antes. "Sí, sí, hubo otra en el cuarenta", se corrigieron. "No, ya en el siglo XIX hubo varias oleadas de inmigrantes y luego otras a principios del XX", les aclaré. "Ah, sí, claro", sostuvieron. Estaban escribiendo sobre los nuevos inmigrantes, los coreamos. Y para hacerlo vaya una a saber qué estudiaron, qué material consultaron. Eran egresados de la EMAD y del IUNA. Habían estudiado dirección y actuación, pero luego no sabían demasiado lo que hacían en teatro los otros, salvo sus amigos. Lo que sí le preguntan siempre al entrevistador es cuándo sale la nota. En eso nunca fallan. Existen muchas personas del espectáculo que no leen ni tienen conocimiento de literatura o historia.

–Hay aspectos del conocimiento que le son indiferentes.
–Y ajenos, como si hubieran nacido de un zapallo y como si la falta de esos conocimientos careciera de importancia y fuera una realidad inmodificable. Pero no seamos injustos: no pasa solo con los jóvenes, también con algunos autores de más edad a los que parecería que les interesa nada más que su obra y lo demás no existiera. Hay novelistas que no leen novelas ni a otros colegas. Esas carencias se notan al hacer las entrevistas. No sé si los críticos que se consideran más académicos, más librescos, perciben lo mismo, si observan esto, pero creo que hay bastante diferencia entre los profesionales que trabajamos en un periódico, en una revista o en un medio de salida regular, y los que son profesores y trabajan en determinados círculos cerrados. Ellos con frecuencia viven en una especie de burbuja.

–¿No te parece que la figura del intelectual ha perdido hoy centralidad?
–Me parece que eso se da en todos los ámbitos del conocimiento. En los últimos años existe una gran fragmentación. Tenemos una gran información y nos damos cuenta de lo inabarcable que es. Entonces ya no vamos a tener al intelectual de saber enciclopédico, hace mucho que no lo tenemos. A finales del siglo XIX y comienzos del XX todavía teníamos al intelectual enciclopédico, personajes que sabían de todo. Pero después aparece una fragmentación muy grande que es influida por la conciencia de los grandes desastres sociales y

económicos. La gente común tiene más acceso al conocimiento. A comienzos del siglo XX y algo después no era así, mi mamá era muy pobre y no tenía acceso a la cultura, entonces seguía siendo pobre. Pero, cuando después las clases, sobre todo las medias, empiezan a tener otro acceso a la cultura se dan cuenta de lo inabarcable que es el conocimiento. El saber enciclopédico pierde lugar porque se lo considera imposible. Entonces creo que no se puede decir de alguien que sabe muchas cosas que es un intelectual, es como si esa expresión hubiera quedado desfasada en el tiempo. Cuando murió Julio, mi esposo, muchos decían que era un intelectual brillante y a mí me parecía ridículo que dijeran eso, porque mi idea del intelectual era otra, la del hombre anacrónico. Hoy, lo que se impone es la especialización en todo. Pero pienso que, a pesar de eso, es todavía posible que, dentro del teatro, se produzca y se tenga una mirada más abarcativa, porque estoy cansada de lo fragmentado, de la obra fragmentada, del pensamiento fragmentado, de las escenas que nunca acaban. Es una reiteración permanente que cansa. Por eso, digo, que tal vez aparezca alguien que pregunte: ¿qué hacemos con todos estos fragmentos disociados, cómo los combinamos? Hay que sacarse un poco el miedo a parecer anacrónico, tanto entre los críticos como entre los otros. Si vos decís no, yo no estoy de acuerdo con esta fragmentación, yo quiero una idea, quiero un sistema de ideas, un sistema de pensamiento, te transformás poco menos que en la momia de Tutankamón. Te reprochan querer explicar el mundo, como si ese fuera un objetivo imposible. Y como resultado muchas personas ni lo intentan por miedo a que las tachen de viejas.

–¿Cuál es tu pensamiento sobre los críticos soberbios?

–Me acuerdo de Jaime Potenze, por citar uno. Era un crítico soberbio. Pero tenía la virtud de escribir claro, a veces en textos que eran breves. Pero la soberbia me parece peor todavía cuando el crítico sabe poco, cuando es más un comentarista que da opiniones relacionadas con sus gustos. Leo a veces personas que escriben que algo le gusta o no le gusta. Y aconsejan ir o no ir al teatro. Primero, me parece que opinar con desconocimiento sobre un espectáculo y basándose solo en el gusto personal es una forma de agresividad. Además, la recomendación de ir o no ir a ver una obra no es propia del teatro que es una actividad que no mueve multitudes y apunta a la búsqueda de la calidad, lo logre o no después. En cambio, eso pasa con más frecuencia en la televisión, donde todo se mueve al compás de la publicidad o de los supuestos gustos de la época.

–A pesar de los malestares sufridos, ¿cómo lograste trabajar tantos años en *Página 12*?

–Creo que me mantuve en el lugar donde todavía estoy porque nunca transé en nada ni me uní a ningún grupo. Julio estaba en un puesto mucho más alto que el mío, porque era un loco del periodismo y entonces le tenían bastante respeto, pero aun así un día lo bajaron de un hondazo, le sacaron de la sección en la que trabajaba y lo despojaron de todo. Lo único que le respetaron fue el sueldo de prosecretario, porque hubiera sido demasiado brutal e ilegal hacerlo. Cuando lo desplazaron, le sacaron una investigación que estaba haciendo sobre el oro, que yo festejé porque era muy peligrosa y tenía miedo por él, por las consecuencias que podrían haberle traído la revelación de ciertos hechos.

–Mantenerse estable en una redacción durante mucho tiempo a veces puede llegar a ser milagroso.

–Y porque los que serruchan hoy, luego son serruchados. Es mejor trabajar sencillito, sin hacerle sombra a nadie ni hacerse ver demasiado.

–¿Cómo dirías que debe trabajar un periodista para hacer la crítica de un espectáculo?

–Si uno es un crítico con algún conocimiento, debería tratar de ponerse en blanco frente al espectáculo. Lo que no significa que por hacerlo se va a impregnar de todo, eso es imposible. Pero le permite ir reparando en detalles y preguntarse: ¿y esto por qué lo hacen?, o ¿por qué esta escena me hace ruido o me gusta? Todo ello con el fin de que las descripciones superen el mero impresionismo. Y además, el crítico debe estar convencido de que en un espectáculo los protagonistas son los artistas, nunca él. El crítico se mete en esa historia a opinar, como pasa en una marcha, al leer un libro o ver una película, con su propia historia personal, su conocimiento del mundo, pero los protagonistas siguen siendo los que están en el escenario. Es una cosa que no se debe olvidar jamás. Después otra cosa es que la crítica o el comentario no se limite solo a lo que piensa o siente el que escribe. Tiene que pensar también en el lector. Y esa persona puede ser alguien que a veces ni siquiera tiene la posibilidad de ver el espectáculo, porque vive en el interior o se enfermó. Yo añoro las épocas en que me llamaba un lector de Rosario o Córdoba, cuando todavía el Instituto Nacional de Teatro no había desarrollado tanto su trabajo, y me comentaban una crítica. Para mí era maravilloso porque me leían en otro lado, y también a veces discutían. Y eso sí era vinculante, le transmitías una

vivencia que era tuya o de los otros y el que la recibía sentía tanta energía o fuerza que agarraba el teléfono y te llamaba. Eso ahora no existe, los únicos que te llaman son los agentes de prensa o aquellos a lo que les hiciste una nota para agradecer. No te llama más el lector.

–¿Para qué debe servir la crítica: para estimular o informar nada más?
–Lo que también se puede hacer, aunque depende de todos estos factores de los que hablamos y hoy se nota mucho desánimo para hacerlo, yo misma en este momento confieso estar desanimada, lo que se puede hacer, repito, es revelar en una crítica quien es el autor, en que época vivió, qué dice o no dice la obra, qué significó para una época y que nos dice hoy. Porque, a través de esa información, lo que se está haciendo es sembrar cultura, estimular al lector a que se pregunte e interese sobre distintos temas. Por eso es tan importante seducir al lector.
Si la nota tiene algo y logra que el lector se pregunte qué pasó y cómo fue lo que se le cuenta, eso sería como el logro mayor. Lo valioso de la información que se pone en una nota o lo que le podemos extraer al entrevistado de su experiencia de vida, es que pueda despertar en el lector curiosidad por el tema que le proponemos. A mí hay gente que me ha dicho, al entrevistarla, que le hice decir cosas que nunca hubiera dicho o que se había olvidado. Francisco Javier en una charla que tuvimos una vez se puso a llorar cuando habló de su hermano. En esos casos, lo que pienso es que estoy tomando el fragmento de una vida y lo estoy transmitiendo a otro para que lo reciba y le interese. Y si está bien escrito ese mensaje emociona, hace pensar. Por eso es tan importante escribir con vitalidad, lo que no quiere decir que uno la logre siempre, pero hay que buscarla en todo momento. E intentar que eso que se dice revuelva, sacuda en el otro algún resorte interior. Eso es cultura y comunicación y es lo que hace bien. Eso sería lo ideal. Y además para mí lo grandioso del teatro, que me gustó mucho desde la adolescencia y lo leí primero como literatura, es que leer a los clásicos produce la sensación de que no hubiera un tiempo que nos separa. Asombra comparar lo que escribió Sófocles o Eurípides en su tiempo y lo que escribe algún autor ahora a partir de esa obra, y comprobar cómo esa historia atraviesa un territorio que parecería carecer de fronteras. Un territorio que, atravesado por una tragedia que es verosímil tanto en el pasado como hoy, une y conmueve en una similar vibración o reflexión las vidas de esos antepasados con las de los seres actuales. Que un chico de 18 años quiera meter en su cuerpo el texto de esa peripecia es también maravilloso. Y que todo eso continúe, siga vivo, es extraordinario. Cuando vemos una buena obra de teatro, la sensación es

inigualable, el espectador, cualquiera de nosotros, se olvida del mundo. Y luego piensa: yo estuve allí.

–¿Creés que la crítica teatral, a pesar de lo que sucede en los diarios, subsistirá?
–No lo sé. Es muy difícil pronosticar que la crítica va a morir. Vivimos en un mundo muy cambiante. Mi convicción es que subsistirá, aunque no sé si en los diarios.

–¿Qué información has recogido sobre el periodismo virtual?
–Darío, mi hijo, quiso hacer, hace un tiempo, una materia de periodismo virtual y me dijo que era un horror. Salvo por contadas excepciones. Una de las cosas que nosotros vemos es falta de lógica entre los periodistas más jóvenes en el uso de ciertas palabras, porqué se apela a unas y no a otras, como correspondería. Hay cosas que son tautología pura, hay gente que no leyó ni Aristóteles ni otros autores. Son personajes que vivieron hace muchos y que por eso algunos creen que no tienen nada para enseñarnos. Y, sin embargo, su lectura podría ser todavía una base para que, ciertas personas, si los leyeran, no escribieran tantas zonceras.

–¿Qué opinás de las revistas de teatro que existen?
–Ahora hay varias revistas, porque hay mucha necesidad de reflejar lo que pasa que es mucho y rico en el teatro argentino. Y creo que eso está bien. *Funámbulos*, *Teatro XXI*, *Picadero* también, son espacios donde el crítico puede expresarse. Pero sucede que lo que allí se elabora es distinto al periodismo de los diarios. Más allá de que sea mejor o peor, el periodismo exige otra manera de escribir, porque no solo te exige calcular la medida de lo que escribís y así anticiparte a que corten el material mal, sino porque además te dirigís a otro lector. *Picadero* no es una revista que lee cualquiera de los ciudadanos que van por la calle. Al lector de la calle no lo captas con el texto o el intertexto. En *El Cronista*, donde lo único que les interesaba a sus dueños era la Bolsa, Jorge Dubatti escribía en un lenguaje que no entendía nadie. Y eso se permitía porque al diario no le interesaba el potencial lector que podía tener la sección de teatro. El periodismo es en general transmisión, si no te gusta metete en otra cosa. Y para trabajar en esta profesión, por lo menos así fue durante mucho tiempo, los valores más importantes han sido la honestidad y la humildad, la preocupación por elaborar materiales que el lector entienda y un trabajo en colaboración que deje también espacio para el otro.

Cecilia Hopkins, de la crítica a la sutileza actoral

Con Cecilia Hopkins, compañera de tareas de Cabrera en *Página 12* durante varios años, sí tuvimos la fortuna de poder actualizar el texto de la entrevista que le habíamos hecho más o menos por la misma época en que conversamos con Hilda. Como lo explica en el diálogo que sigue a esta introducción, Cecilia hizo crítica de teatro durante varios años en el diario, pero luego dejó de hacerlo para dedicarse enteramente a los reportajes y otro tipo de coberturas siempre en la sección de Espectáculos. La causa de esa decisión fue que había empezado, hace ya varios años, una estupenda actividad como intérprete teatral y directora que le planteaba problemas de índole ética para escribir crítica sobre otros espectáculos. No quería ser juez y parte al mismo tiempo. Con una vasta formación sobre temas escénicos adquirida aquí y en el extranjero, Cecilia es una de las profesionales más preparadas en el oficio. De hecho, hizo mucho tiempo docencia a la par que otros trabajos. En esta entrevista explica con mucha claridad cómo ha sido parte de su recorrido laboral.

–¿Cómo empezaste a escribir crítica? ¿Por deseo propio o por fuerza de las circunstancias?

–En realidad, nunca pensé en dedicarme a la crítica teatral. Soy profesora y licenciada en Letras, egresada de la Universidad de Buenos Aires. Y mientras terminaba de cursar las materias, en los ochenta, estudié actuación y diversas técnicas de movimiento. Así que cuando estaba terminando la carrera ya integraba el grupo de Danza Teatro que dirigía Adriana Barenstein en la UBA. Estrené con ese grupo dos espectáculos, con uno de los cuales, incluso, nos presentamos en un festival de teatro alternativo, en Nueva York. Fue por entonces cuando aprobé el último seminario de grado para terminar la licenciatura. Era un trabajo sobre Samuel Beckett, que consistió en un estudio sobre las puestas de sus obras en Buenos Aires, en buena parte basado en entrevistas a actores y directores. Ahí fue cuando me di cuenta de que el periodismo me resultaba interesante. Y justo, entre el alumnado que asistía a las clases sobre historia del espectáculo que yo daba en la carrera de Danza-Teatro del Centro Cultural Ricardo Rojas, había una periodista que trabajaba en el diario *Nuevo Sur*. Ella me sugirió que fuera a verlo a Oscar Taffetani al diario para poder escribir sobre teatro.

–¿En qué fecha fue?

–Durante los últimos meses de 1990. Taffetani, luego de hablar conmigo, me encargó una nota muy extensa sobre Grotowski, Artaud y Meyerhold. Pero como mientras la estaba elaborando murió Dürrenmatt, primero entregué una semblanza sobre su vida y su obra para el suplemento *Las palabras y las cosas*, que fue finalmente lo único que pude publicar en ese medio. Eso debido a que, cuando terminé la primera nota que me había pedido Taffetani, *Nuevo Sur* ya había cerrado. Y no fue porque me tomé mucho tiempo en escribirla… en esos días ya se hablaba de las dificultades que tenía el diario para salir a la calle. Era fines de diciembre de 1990. Y a pesar de estar en una etapa poco propicia del año, a los pocos días me animé a llevar la misma nota a *Página12*, que estaba en ese entonces en la avenida Belgrano. Si bien no fue publicada, al menos me sirvió como tarjeta de presentación: pasó algo más de un año y, a partir de abril de 1992, ya comencé a publicar notas en forma bastante regular.

–¿Te gustó poder ingresar a *Página 12*?

–Me entusiasmó la idea de entrar a colaborar en el diario porque era un medio que me gustaba y me parecía interesante escribir sobre teatro. Por el momento no sentía necesidad de actuar: se había disuelto el grupo al cual pertenecía y tenía ganas de hacer una pausa para ponerme a investigar sobre el entrenamiento físico-vocal del Odin Teatret, una tarea que yo emprendí en soledad, tras participar en Holstebro, Dinamarca, de un seminario sobre ese tema. Luego haría otros viajes relacionados con búsquedas similares. El problema que se me presentó fue el hecho de que no me pidieron entrevistas sino críticas de espectáculos. La idea de hacer esta tarea no me convencía porque me sacaba definitivamente (o es lo que yo creía entonces) del campo del espectáculo para ubicarme en el terreno de la teoría. Finalmente accedí. Y cuando quise volver a actuar, fui armando un circuito por las provincias (y por el exterior, cada vez que pude) para mostrar mis unipersonales y ofrecer mis talleres de entrenamiento.

–¿Evitaste mostrar tus trabajos en Buenos Aires?

–No quise hacer funciones en Buenos Aires porque consideré poco ético estar presentando mis trabajos y a la par abrir juicio sobre el trabajo de los demás. Luego de casi diez años de hacer crítica, pude abandonar esa tarea para dedicarme a realizar entrevistas. Y presentarme libremente con mis obras en salas de mi ciudad. En ese tiempo (2001) estrené *La recaída*, obra de

Julio Cardoso, también dirigida por él, en el Espacio Callejón. Luego fue el turno de *Milonga Desierta* (2005, Beckett Teatro), *Gemma Suns* (2008, Teatro del Abasto), *El león de la Metro*, (2010, Teatro del Abasto), *La cabeza de Acevedo* (2013, con la que hice varias giras), *La memoria de Federico*, (2017, Centro Cultural de la Cooperación), *Suns* (2018, Celcit) y *Cielo con diamantes* (2019, Celcit).

–Volviendo a tus inicios en el periodismo, ¿cómo encarabas la tarea de hacer crítica?

–Era una tarea que me planteaba muchos interrogantes. ¿Cómo debía observar eso que veía en escena? ¿Cuáles eran los parámetros que debía tomar en cuenta para escribir la crítica de un espectáculo? No tuve más remedio que aprender con la práctica y leyendo lo que otros y otras escribían, especialmente Hilda Cabrera, Olga Cosentino y Ana Seoane, tres modalidades de escritura y oficio diferentes. Así entonces, como cronista de *Página 12* comencé en los años noventa a frecuentar las salas de Buenos Aires como nunca antes lo había hecho. Yo había sido entusiasta espectadora en los ochenta, pero siempre había elegido ver un estilo de teatro que sumaba recursos provenientes de diversos lenguajes, lo que sucedía en las salas del under, muy especialmente. Es por esto que mi nueva tarea en *Página 12* me daba la posibilidad de tener una idea más amplia del teatro que se hacía en Buenos Aires.

–¿Y con el teatro oficial y comercial qué pasaba?

–Por entonces, noté que, tanto en el circuito comercial o empresarial como en el de las salas oficiales (nacionales o municipales), ya era bienvenida cierta experimentación sobre sus escenarios. La conciencia de los aspectos plásticos y sonoros del espectáculo ya se había desprendido de la tiranía del texto. No obstante, en el campo de la actuación primaban las formas tradicionales. Por entonces confiaba en la utilidad del estudio que había realizado de libros de autores como Stanislavski, Artaud, Meyerhold, Grotowski o Barba. Pero esos escritos no echaban luz sobre la tarea que debía realizar. En mi trabajo como crítica, los registros de actuación que veía en esos ámbitos me ponían en aprietos: la mayoría ilustraba la obra que había escrito el autor: lo que yo percibía, en general, era que las puestas constituían un bloque compacto que tendía invariablemente hacia la lógica de la significación. Y por eso lo que más me entusiasmaba era entrar en las salas donde se veía un teatro de experimentación, tal vez porque, como ya dije, mi formación como espectadora data de los ochenta.

–¿Qué cosas lograbas detectar en ese ámbito?

–Recuerdo que entre las obras de este circuito alternativo al teatro oficial y comercial se encontraba el llamado teatro de grupo. Me llamaba la atención porque se notaba que sus integrantes trabajaban en estrecha conexión, que compartían un sistema de signos físicos y gestuales, una forma de utilizar la voz, un modo de manejar los elementos de la puesta. Observando estos espectáculos me era posible diferenciar los diversos niveles de construcción que había creado el director con su grupo. O aquellos efectos que provenían de la opinión que los actores manifestaban acerca del texto, efectos tales como variación de ritmos, texturas y temperaturas en los cuerpos y en las voces. Esa modalidad de actuación rompía y rompe con la pretensión especular de un teatro conservador que desde siempre escenifica los hechos de la vida, tal como la vida parece hacerse presente. Yo veía que esos actores hasta abandonaban la idea de personaje y de causa y efecto. Y comprendían el texto desde su musicalidad.

–¿Y te pusiste en contacto con ellos?

–Frecuentando esas modalidades de teatro conocí directores que rechazaban todo abordaje psicológico del teatro por considerarlo muy antipoético. Para estos artistas, profundizar en la actuación no tenía que ver con desarrollar psicológicamente aspectos diversos de un personaje. Lo que buscaban era sumergir al actor en un trabajo específico, a la búsqueda de una pulsión y un flujo de asociaciones que le permitiría luego al espectador ver multiplicadas sus posibilidades de percepción. Estas cualidades de actuación surgían en el tiempo del ensayo, cuando las improvisaciones sobre los textos eran utilizadas para descubrir cómo impactaba el tiempo y el espacio ficticio en los cuerpos de los actores. Así se iba construyendo un trabajo de artificio, con la conciencia del actor que está siendo mirado y que tiene que tener una conciencia iconográfica, podría decirse, del uso de su cuerpo, una tarea a la que yo misma me iba acercando como intérprete: un actor que crea formas plásticas en el espacio, previo estudio de la mecánica de su cuerpo. Y que desde allí pone en juego diversos niveles de energía física y vocal para manifestarse en una variedad de planos expresivos que van de lo emocional a lo visual, y cuyo objeto es la multiplicación del sentido. Me estoy refiriendo al trabajo de El Periférico de Objetos, Ricardo Bartis, Omar Pacheco, Emilio García Wehbi, Pompeyo Audivert, Periplo, Diego Starosta y El Muererío Teatro, Javier Margulis y Los irresistible.

–¿En qué contribuyeron esas percepciones en tu propio trabajo interpretativo?

–Viendo los espectáculos de estos artistas pude realizar un análisis de los procedimientos que utilizaban en la interpretación. Encontré diferentes modos de crear el material escénico. Me daba cuenta de que algunos directores o grupos optaban por las partituras de acciones surgidas de los ensayos, en tanto que otros defendían una cierta "temperatura" que el actor había conseguido para abordar cada escena, intentado preservar esas texturas físicas y vocales del comportamiento de cada personaje, sin plasmarlas en un tratamiento que se podría ligar a lo coreográfico. En ambos casos, un actor que no ilustra lo que está diciendo, sino que con su cuerpo y con su voz es capaz de despertar estímulos diversos, independientes del texto que está interpretando.

–Mientras hacías crítica teatral, ¿esas coincidencias estéticas influían sobre el modo en que desarrollabas tus comentarios?

–Siempre traté lo más posible que mi evaluación crítica no reflejara mis preferencias estéticas. También tuve en cuenta los aspectos que me parecían desacertados de los espectáculos creados por quienes admiraba, y nunca dejé de hacer señalamientos en ese sentido. Finalmente, cuando pasé a hacer solamente entrevistas me sentí muy aliviada. Nunca me había sentido realmente cómoda en esa tarea y, además, en *Página 12* se había implementado la calificación numérica del espectáculo, algo que me parecía escolar y autoritario. En general, mis notas críticas fueron más bien breves. Siempre me pareció que la síntesis es útil para crearle al lector curiosidad y generarle interés, mencionando algunos aspectos temáticos o de procedimientos. También sentí alivio al dejar la crítica, porque en general, se fue convirtiendo en un modelo de notas llenas de lugares comunes y esto tuvo mucho que ver con la multiplicación de blogs en Internet, en los cuales se contaban los argumentos de las obras y no mucho más. Por supuesto que hay páginas donde se escribe con seriedad. En los medios escritos, a fines de los noventa y hacia 2001, todo parecía tender hacia la banalización o a cubrir los espectáculos que movían influencias y aspectos ligados a lo económico. Sin duda que hubo un retroceso respecto de la crítica que se hacía en otras épocas. Lo digo con conocimiento, dado que en estos años escribí para el Instituto Nacional de Teatro publicaciones sobre las puestas de obras de Witold Gombrowicz y de Bertolt Brecht en Buenos Aires, motivo por el cual leí muchas notas críticas publicadas a lo largo del tiempo, en los más diversos medios. La diferencia es enorme.

–¿Qué función pensabas que desarrollaba la crítica sobre el lector?
–Mientras escribí críticas tuve la impresión de que estaba estimulando al lector para que fuese al teatro. En general, no tuve la impresión de estarle hablando al creador, porque todo lo que hubiera podido manifestarle no hubiese entrado por espacio o por tipo de contenido: alguna vez, en el diario escuché la advertencia "nosotros no somos una revista de teatro."

–¿Y en cuanto a la crítica académica cuál es tu opinión?
–Creo que la crítica académica está más dirigida a los mismos investigadores, dado que suele generar un lenguaje que no interesa ni a la mayor parte de los creadores ni al espectador común. Durante un tiempo fui a las reuniones del GETEA (Grupo de Estudios Teatrales Argentino), participé de sus congresos y publicaciones, pero luego me aparté, porque tuve mucha resistencia a adquirir el lenguaje vertical que se suele imponer en esos grupos. Por lo general, todos los integrantes se citan entre ellos y repiten una y otra vez caracterizaciones estéticas o de procedimientos. Por otra parte, que un espectáculo entre en alguna de esas categorías establecidas no implica que por ese motivo tenga un valor artístico.

–¿Y sobre los jurados qué decís?
–Cuando participé como miembro de algún jurado tuve experiencias muy diversas: hubo veces en que constataba que muy pocos veían los espectáculos, en general, o que veían mucho teatro comercial, cosa que yo no hacía, y allí estaba yo en falta. Hubo jornadas que fueron de intercambio, otras no, dado que muchos mandaban sus elecciones por escrito. Los jurados que más me gustó integrar fueron los del Instituto Nacional del Teatro, en las Fiestas Provinciales o Regionales. Allí existía la posibilidad de conversar mano a mano con los creadores y este diálogo personal siempre me pareció muy fructífero: lo que se puede señalar en el contacto directo con directores y actores, siempre es más certero y eficaz que lo que puede manifestar una nota escrita.

Aída Giacani: entre la crítica y el trabajo de prensa

Nacida en Mataderos, pero habitante por elección desde los 29 años del barrio de San Telmo, Aída Giacani ingresó, luego de recibirse de bachiller en el Liceo N° 8, al Instituto Grafotécnico para estudiar periodismo, una elección en la que

tuvo mucho que ver su gusto por la lectura y la idea de que la familiarizaría con su deseo de escribir. Luego estudió Historia de las Artes Combinadas, pero al promediar la carrera, ya casada y nacida su hija Luciana, fue espaciando las cursadas hasta abandonar. Ya jubilada en 2018 como jefa de prensa del Teatro Cervantes, donde realizó un trabajo de lujo por los conocimientos que aportaba a la tarea y en el que estuvo por espacio de casi tres décadas, se animó a llevar adelante su propio proyecto para la producción de *La mujer bomba*, obra de la croata Ivana Sajko, estrenada en febrero de 2019. Fue la productora general, la productora ejecutiva y encargada de prensa de ese proyecto. En estos días tiene una oficina de prensa junto a la periodista Adriana Lauro que, debido a la suspensión de la actividad teatral durante la pandemia, debió expandir su atención hacia otras expresiones, como la generación de contenidos y difusión de dos artistas, uno plástico y otro textil. De su interesante experiencia como periodista y crítica teatral en *La Razón* y otras publicaciones nos habla en la entrevista que sigue, realizada en dos etapas: una primera en 2010, y la siguiente, de actualización, en octubre de 2021.

–¿Cuándo empezaste, a trabajar como crítica teatral?

–Como crítica, en 1985 en la sección Espectáculos del diario *La Razón*. En 1984, Jacobo Timerman había asumido la dirección del diario y en la reestructuración de la redacción, pasé a formar parte del área de Espectáculos. Timerman no me conocía. Tampoco me conocían los nuevos jefes de la sección: Homero Alsina Thevenet y Gerardo Fernández. No supe bien el motivo del pase, pero no era momento de hacer demasiadas averiguaciones, lo importante, lo realmente prioritario, dentro en un cambio tan drástico en la conducción del diario, pasaba por conservar el trabajo. Pero para mí ese cambio fue un gran desafío y significó la posibilidad de un crecimiento importante en mi carrera periodística. En ese tiempo estaba cursando en la UBA la carrera de Historia de las Artes Combinadas, así que estar en Espectáculos armonizaba perfecto. En este nuevo puesto me asignaron notas relacionadas al teatro. Empecé haciendo entrevistas, las llamadas notas de anticipo a los estrenos teatrales, también notas de producción y después, llegó la crítica.

–¿Cuánto tiempo hacía que estabas en el diario?

–Había ingresado al diario en 1977, como redactora. En esos años casi no había mujeres en la redacción, que entonces conducía Félix Laiño, quien me tomó como redactora a pesar de considerar que periodista se era de cuna y

no se estudiaba. Yo había estudiado y egresado del Instituto Grafotécnico y mi experiencia antes del diario había sido como pasante en la redacción de los informativos de varias radios, y esporádicas colaboraciones en algunas revistas.

–¿En el diario de Laiño hacías de todo un poco?
–No, tenía tareas bien específicas como redactora. Me convocaron para el sector de suplementos especiales, que en ese momento eran muchos y de temáticas variadas, porque en general respondían a intereses publicitarios. También tenía a cargo las dos medias páginas de fotos que salían en las ediciones quinta y sexta de los domingos, y además una sección dedicada a informaciones de las comunas del conurbano bonaerense.

–Decías que con el advenimiento de Timerman se produjo un cambio drástico en la redacción. ¿Cómo lo viviste? ¿Gerardo era el jefe en ese momento?
–Gerardo era el subjefe a cargo de Teatro. El cambio fue drástico porque el diario cambió de vespertino a matutino y de formato sábana a tabloide. E ingresaron, tanto a la redacción general como a Espectáculos, periodistas muy especializados. Críticos de cine nacional, críticos de cine internacional, críticos de música clásica, críticos de música popular. Las notas se firmaban, en fin… un cambio de fondo y forma.

–¿Y vos qué hacías?
–Los primeros días fueron muy inciertos. Y los periodistas que proveníamos de la versión anterior y los nuevos, compartíamos el espacio. Homero Alsina Thevenet habló conmigo y me hizo preguntas vinculadas a las artes y al espectáculo y consideró que podía darme la oportunidad de hacer una entrevista. Me la asignó Gerardo y fue a Oscar Ferrigno. Así empecé a formar parte activa de la nueva sección. La crítica fue unos meses después, cuando Ernesto Schoo se hizo cargo de Espectáculos. Fue él quien decidió que yo tenía que cubrir un estreno en el teatro San Martín, en 1985.

–¿Gerardo seguía en el diario?
–Sí, como segundo jefe. La obra a la que me refería era *Humboldt y Bonpland taxidermistas* de Ibsen Martínez, interpretada por el venezolano Grupo Actoral 80, dirigido por Juan Carlos Gené, que regresaba por primera vez a la Argentina desde su exilio en Venezuela en 1976. Era un estreno importante,

cargado de mucha significación además de lo teatral. Lo cierto es que yo me negué a hacer ese trabajo y Gerardo me alentó muchísimo para que lo hiciera.

–Te asustaste…

–Sí, me negué porque consideraba que no era crítica teatral, a pesar de que tenía formación y estaba informada, pero la palabra crítica me imponía, entonces y ahora también, mucho respeto y sentí que no estaba preparada para dar ese paso. Pero debo decir y siempre lo reconozco, que Homero, Gerardo y Ernesto fueron muy generosos conmigo y siempre me abrieron la puerta para que avanzara. En esa ocasión, Ernesto me ofreció un trato: que hiciera la nota, si a él le parecía que no estaba bien, directamente no la publicaba y la crítica la haría él. Era una oportunidad que no podía rechazar. Cuando volví esa noche a mi casa, después del teatro, no me fui a dormir hasta que no terminé de escribir la crítica. Durante la función había tomado muchos apuntes, pero casi no los usé.

–Querías partir al menos de un material seguro.

–Anoté detalles, tenía, sobre todo, miedo de olvidarme. Pero me di cuenta al escribir que era un material que no me sería de gran utilidad. A partir de esa experiencia, me senté en la butaca sin lápiz y papel. Cuando Gerardo Fernández leyó la nota me auguró un gran futuro como crítica teatral. Que un periodista de su calidad me dijera eso fue sumamente gratificante y estimulante para mí. Y así empecé. Y le fui tomando gustito, pero al mismo tiempo era inevitable que me surgiera la pregunta interna que demoraba la escritura: quién era yo para opinar sobre el trabajo de otros y que mi opinión además se publicara en un diario. Más de una vez lo hablé con Schoo y él me decía que estaba bien que me pasara, porque eso me permitía no perder distancia con el lugar en el que nos ubicamos al analizar el trabajo de otro.

–¿Cuántas páginas tenía el diario para teatro?

–No recuerdo cuántas para teatro, pero cubríamos el oficial, el comercial y se le daba mucha importancia al teatro independiente, al off o under como se decía en ese momento. Las notas podían ser extensas. El suplemento en sí tenía por lo menos ocho páginas. Además, el diario tenía un suplemento cultural en el que también trabajé en ocasiones. Las cosas iban muy bien desde el punto de vista periodístico. El diario tenía prestigio, pero desde lo económico, el proyecto Timerman no prosperó y él tuvo que dejar la dirección. Al promediar 1987 ya había conflictos gremiales, despidos, y hubo una dirección nueva que parecía

estar vaciando la empresa, en fin… Después, siempre en el mismo año, volvió la gestión Peralta Ramos. Yo me fui del diario en septiembre de 1987.

–¿Se fueron muchos también?
–Sí, hubo una lista de retiros voluntarios y nos fuimos casi todos. Los primeros en ser llamados para el retiro fueron los periodistas que habían ingresado con Timerman. Pero luego llamaron a otros entre los que estaba yo.

–¿Qué hiciste después del diario *La Razón*?
–A la semana siguiente de haber dejado el diario ingresé al Teatro San Martín. Kive Staiff me contrató como redactora en el área de Acción Externa para trabajar en su proyecto de teatro para la juventud. Continué colaborando también en la revista *Teatro*, que dirigía Gerardo Fernández. De a poco me fui alejando de la crítica, por el trabajo en el San Martín y por cuestiones personales que me tomaban tiempo, y además porque ya no trabajaba en un medio periodístico regularmente. Hice colaboraciones en el diario *El País* de Madrid y notas para la Enciclopedia Iberoamericana de Teatro que editó el Ministerio de Cultura de España y también prologué una edición de *El herrero y el diablo*, de Juan Carlos Gené, editada por ese ministerio en la capital española. En el San Martín estuve hasta febrero de 1990, cuando asumió la dirección Emilio Alfaro. Con el cambio de gestión muchos contratos no se renovaron, entre estos el mío.

–¿En qué año entraste al Cervantes?
–En agosto de 1991. Llegué cuando Ricardo Halac era director. Me contrataron como jefa de Prensa. Pensé que sería un trabajo transitorio, pero la transitoriedad se extendió hasta diciembre de 2017, cuando me jubilé. Una vida.

–¿Y ese cargo influyó en tu manera de ver la crítica?
–El trabajo en el Cervantes me dio otra perspectiva. Poder participar de los procesos creativos, presenciar ensayos, me hizo pensar mucho en algunas de las discusiones que teníamos cuando nos reuníamos en CRITEA (Círculo de Críticos de las Artes Escénicas de la Argentina) referida a si el crítico debe participar o no del proceso creativo antes de escribir sobre la puesta, o si el crítico periodístico es un espectador especializado y debe escribir sobre la función que vio. También desde ese cargo pude observar el paulatino cambio que se iba produciendo en los medios de comunicación, especialmente los

gráficos. Los noventa fueron los años en que se conformaron los multimedios y eso llevó también a transformaciones internas en las redacciones. Ni qué hablar de todo lo que pasó después, a partir de Internet y las redes sociales. La forma de comunicar cambió. La información ahora está diversificada. Hasta hace algunos años, que ahora nos parecen muchos porque desde hace un tiempo todo es vertiginoso, se compraba un determinado diario para leer la crítica de un determinado crítico. La voz del crítico tenía una influencia importante a la hora de decidir si ver o no un espectáculo. Incluso se comentaba entre los lectores, con nombre y apellido las opiniones de los críticos. Eran palabras muy autorizadas y valoradas. Por supuesto también por los elencos. Hoy puede ocurrir, pero mucho más atenuado. De todos modos, en el Cervantes pudimos observar que muchas veces, las excelentes críticas de un espectáculo no garantizaban el éxito de la taquilla.

–Y al revés…

–Sí, claro. Algunos espectáculos que no recibían elogiosas críticas tenían buena afluencia de público. Funcionaba el llamado "boca a boca". A veces coinciden las dos cosas, pero pienso que no es algo que esté absolutamente relacionado. Como siempre se dice, nadie conoce con certeza la fórmula del éxito de un espectáculo. La publicidad influye mucho, por cierto. Si los actores del elenco tienen alguna presencia en la televisión o popularidad, es probable que ese detalle agregue interés en el público potencial. Ahora son fundamentales las redes, que todo lo dicen al instante, y sus comentarios y las imágenes se reproducen, para bien o para mal, en progresión geométrica. De todos modos y más allá de todo lo que estamos diciendo, hay un público de teatro que siempre busca informarse, que procura leer distintos comentarios, que sigue a un director, a un autor, que conoce la trayectoria de los actores o de un elenco.

–¿Creés que la crítica hoy está desvalorizada?

–Creo que por las razones que venimos expresando, la crítica está más relativizada. Yo no me animo a decir desvalorizada. En el ambiente a veces se escuchan comentarios despectivos referidos a los críticos. Pero creo que los niveles de lenguaje también se han modificado en la vida cotidiana. Lo que pasa, me parece, es que lo que está desvalorizado es el espacio que los medios, especialmente los gráficos, destinan a la cobertura de los espectáculos teatrales teniendo en cuenta, la intensa actividad teatral que hay en este país. Es una proporción muy despareja. Es complejo. Porque también los medios gráficos están

siendo desplazados por el *on line,* entonces cae la publicidad que "habilita" páginas. Quienes desarrollamos nuestras profesiones en el periodismo gráfico muchos años atrás, corremos el riesgo de ver todo esto como una gran decadencia, pero tenemos que pensar que en pocos años y a partir de la masificación de Internet, todo cambió y para las generaciones más jóvenes lo natural es esto. Y que tal vez, sea más impactante en el público una publicación en Instagram que una crítica en el diario. Lo digo con cuidado, porque por supuesto no tengo la certeza. De todos modos, entiendo adonde apunta tu pregunta. Y sí, también hay que reconocer que los medios han bajado su exigencia en el nivel de idoneidad de mucha gente que contrata. Creo que los multimedios han sido grandes responsables en la bajada de ese nivel en todo el periodismo.

–¿Creés que el crítico debe expresar en la crítica sus gustos personales?
–En realidad, creo que el buen crítico debe tener unos parámetros que le permitan saber cómo escribir más allá de sus gustos personales, de su opinión o de su ideología. Se tiene que separar un poco de esa carga para poder medir si la obra tiene una buena estructura, si está bien interpretada y si la escenografía es coherente con el texto, etc. Esa medición es una cosa más objetiva. Pero estoy muy segura de que no es fácil lograrlo. Escribir sobre un espectáculo que no te pareció bueno, al menos para mí, era bastante difícil porque sentía que tenía que justificar mucho más mi posición, fundamentar con precisión cada concepto. Cuando te parece bueno, lo que se quiere decir fluye mejor. Al menos en mi experiencia.

–¿Te preparabas mucho antes de hacer una crítica?
–Una cosa que siempre hice, por una exigencia que yo misma me imponía en mi trabajo, fue informarme sobre el tema que debía abordar cada vez que debía escribir una nota o una crítica. Pero creo que eso es lo que hace cualquier profesional responsable que además disfruta de investigar. Por gusto personal iba mucho al teatro y al cine, estaba al tanto de lo que pasaba en esas dos disciplinas, pero cuando empecé en Espectáculos, no tenía una formación histórica específica con respecto al teatro. Así que sobre lo que desconocía o tenía inseguridad, investigaba. En esos años no había aún Internet. El archivo del diario era buenísimo. Un salón de dimensiones importante albergaba cientos y cientos de sobres de papel madera con los recortes de los diarios y revistas, todo muy ordenado.

–Cuando empezaste a escribir crítica, ¿cuál era la falencia que notabas más en vos?
–En el análisis sentía un poco la falta de manejo del lenguaje más específico, más técnico si se quiere. Ya no era una espectadora común, tenía que escribir en otro nivel. Pero la carrera que estaba haciendo y el oficio, fueron mis aliados para conseguir seguridad.

–¿Te esforzabas porque tu texto se entendiera?
–Y sí, uno quiere que el que lee entienda lo escrito y le resulte amena la lectura. Un artículo periodístico tiene que ser claro. No quiere decir superficial, por supuesto. Siempre fui cuidadosa con la gramática. En la crítica periodística hay un determinado vocabulario que hay que manejar. El lenguaje del investigador teatral es más académico, más técnico. Al escribir una crítica no perdía nunca de vista que lo que ocurría arriba del escenario era la conjunción de una espesura de lenguajes diferentes en función de un mismo objetivo.

–¿Te pasaba a veces de conversar después con los colegas y darte cuenta que había detalles que no habías percibido, por ejemplo?
–No. En principio porque no hablaba mucho con los colegas cuando salíamos del teatro, pero, además, cada persona es distinta, los símbolos se perciben de manera distinta. Cuando leía críticas de otros periodistas sí podía darme cuenta de que muchas veces habíamos observado distintos detalles, o puesto la mirada con más atención en diferentes aspectos de la puesta.

–¿Las entrevistas previas te servían luego a la hora de hacer una crítica?
–Sí. A veces, algunos señalamientos que me hacían en la entrevista luego podían tener alguna influencia para prestar atención a algo determinado. Conversar con los elencos es información extra que a la hora de escribir sobre el espectáculo puede ser valiosa. Pero, de todos modos, me pasó muchas veces que los entrevistados me decían que habían querido decir tal cosa y luego no encontraba nada de eso en el espectáculo.

–¿Sentís que tuviste maestros en el periodismo?
–No diría maestros. Tuve la suerte de tener excelentes periodistas como jefes, a quienes admiraba por sus conocimientos tan amplios, porque me encantaba cómo escribían y porque eran muy exigentes, pero a la vez muy respetuosos. Homero Alsina Thevenet, Gerardo Fernández, Ernesto Schoo, Mario Ceretti,

(citados en el orden de aparición) fueron personas que quise muchísimo, que fueron generosos conmigo, como dije antes, que me dieron oportunidades para crecer. Los tengo entre mis mejores recuerdos de esos años en el diario *La Razón*. Y después de *La Razón* también, por supuesto.

–También estuviste un tiempo trabajando en *La Nación*, ¿no?
–En el diario *La Nación* colaboré en 1996, pero no hice crítica teatral, hice notas. La última fue una entrevista a Juan Carlos Gené por el estreno en el Teatro San Martín de *Los últimos días de Enmanuel Kant*, que disfruté mucho.

–¿Cómo evaluarías tu trabajo como jefa de prensa del Teatro Cervantes?
–En tantos años de trabajo hubo de todo. Alegrías, dificultades, conflictos. Ingresé en el Teatro Cervantes después de un conflicto que lo había mantenido sin actividad un tiempo. Y la oficina de prensa estaba vacía, en el sentido literal de la palabra. Ese mismo día ingresó Enrique Iturralde, que aún sigue trabajando en la oficina y con quien siempre trabajamos codo a codo. Estuve once años contratada y en 2006 se abrió un concurso en el ámbito de la administración pública, me presenté, lo gané y obtuve el cargo. Y me jubilé en ese cargo en 2017, trabajé hasta el 30 de diciembre de ese año. Entre tantas cosas que hice en ese largo período, durante la gestión de Raúl Brambilla publiqué una revista del teatro, que se llamó *Cervantes Abierto*, de la cual salieron cinco números. Se suspendió la salida al ser reemplazado ese director y autor al frente de la entidad.

Pablo Gorlero: de obrero gráfico a creador de comedias musicales

Empezó a familiarizarse con el oficio periodístico, en el que comenzó en 1990, trabajando primero como tipeador del diario *La Prensa*, desde abajo como él dice. Pero siendo todavía un adolescente le gustaba mucho el teatro. No quería ser actor, pero se había dedicado a estudiar esa disciplina desde los quince años. Había incluso probado subir a un escenario, aunque no lo convencía del todo. En clase todo bien, pero estar ahí arriba ya le costaba más. No era lo mismo. Entonces, al terminar el secundario, empezó a estudiar veterinaria y cursó dos años de esa carrera. Y, mientras lo hacía, se largó a trabajar en el diario *La Prensa* como tipeador. Estuvo poco tiempo en una linotipo y después pasó a una de las viejas perforadoras, explica, esas máquinas ciegas. Y, por último, se ubicó

frente a una pantalla. Al mismo tiempo que hacía ese trabajo le tomó el gusto a la crítica. "Leía las críticas que Ana Seoane y Juan Carlos Fontana escribían en el mismo diario y también las que salían en *Clarín* y *La Nación* –contó en la primera entrevista que mantuvimos con él para este libro allá por 2010 y que fue actualizada a finales de 2021 mediante un contacto por mail–. Y esas lecturas me produjeron un clic. Me pregunté si no podía unir esa inclinación por el teatro con la escritura. Y decidí seguir estudiando teatro, pero ahora con la finalidad en algún momento de hacer crítica. Y después me empezó a gustar el periodismo. Y para reforzar mis conocimientos de teatro, me largo a estudiar teatro en talleres de barrio chiquitos. Más tarde ingresé a la escuela de Raúl Serrano y allí tuve como profesor a Justo Gisbert. Y al poco tiempo pasé al estudio de Carlos Gandolfo. Probé hacer el ingreso en el Conservatorio, pero me bocharon."

Y fue en esa etapa entonces, que largó definitivamente la carrera de veterinaria y se puso a estudiar periodismo en la UBA, en la carrera de Ciencias de la Comunicación, que hacía poco que funcionaba. En ese momento, ya metía algunas notas en determinadas publicaciones. Había dejado *La Prensa* y laburaba en *El Cronista Comercial*. Y ahí, Osvaldo Quiroga, que se enteró de sus conocimientos de teatro, comenzó a pedirle algunas notas. Más tarde lo llamaron de *Diario Popular* y ahí se hizo amigo de Marisé Monteiro, quien le sugirió proponer material. También pasó por *Perfil*. Y así realizó algunas investigaciones sobre teatro y se metió más de lleno en Espectáculos, donde a la vez también escribía sobre temas de televisión. A *La Nación* ingresó en el 2000. Allí es en la actualidad es subeditor de la sección de Espectáculos y editor de Teatro en la versión del diario de papel. Gorlero escribió también un libro en tres volúmenes denominado *Historia del Teatro Musical en Buenos Aires* y el libro *Historia del teatro musical en Broadway*, que es sin duda la disciplina que lo apasiona y en la que se ha especializado tanto en la investigación como en la propia creación de obras musicales.

–¿Y la especialización en teatro musical cuándo surgió?

–Por aquellos años en que empecé a trabajar en *El Cronista Comercial*. Recuerdo que viajé a Los Ángeles para hacer un curso sobre el tema con un profesor que era un especialista, Steve Ferguson. Habré estado dos meses. El curso duraba tres o cuatro meses, pero estuve hasta que me alcanzó la guita y después me volví. Luego, en otros años, hice nuevos seminarios, nunca dejé de actualizarme en esta especialidad. Y, al volver, retomé las notas en *El Cronista Comercial* y también

en revistas como *Teleclic*, *Semanario, Humor*… Me divertía mucho pasar por las distintas redacciones. Y, entretanto, escribía notas para *El Cronista* o *La Razón*. En este diario, en el que había estado también como tipeador, volví a entrar en 1997, cuando cambian de editor e ingresa como jefe de la página de Espectáculos Alejandro Czerwacki, quien enterado de que buscaba trabajo me convocó. Debe ser por esa época en que, ya más seguro y con más conocimientos, empecé a hacer crítica de teatro. Estuve dos o tres años allí hasta que me echaron porque hubo una queja al diario de Hugo Moser por una crítica mía a una obra que se montó en el Lola Membrives y decidieron prescindir de mis servicios. Se hicieron eco del asunto muchos colegas, que publicaron notas al respecto, y luego, en audiencias de conciliación, me pagaron lo que correspondía.

–¿El siguiente paso fue entrar al diario *La Nación*?
–No, antes soporté la experiencia del diario *Perfil*, donde estuve desde el inicio hasta el cierre, que fue un período breve y traumático por el modo en que terminó. En ese lugar trabajé en Espectáculos, bajo la jefatura de Cecilia Absatz. Al quedar sin laburo, armé una agencia de prensa con Alejandro Veroutis. Laburamos seis meses y gané buena plata y estuve otros cuatro o cinco meses buscando. Hasta que apareció *La Nación*. Yo me había empezado a especializar en televisión para chicos y de esa manera entré al suplemento de televisión del diario. Susana Freire estaba en ese momento al frente de la página. Y al tiempo pasé a Espectáculos, sin dejar de escribir algunas notas sobre televisión.

–¿Y cómo surgió tu idea de especializarte en teatro musical?
–Empecé a amar al teatro a partir de las comedias musicales. Mi viejo, que era muy teatrero, me llevaba siempre de chico a verlas. Me crie en Corrientes y Talcahuano. Es como que el teatro estaba todo el tiempo en mi oído. Mi abuela era amiga de Lola Membrives. Después, en la adolescencia, nada, a uno lo invade la pelotudez. Pero, al empezar a los quince o dieciséis años a estudiar actuación, lo que empezaba a ver me partió la cabeza. Y así me aboqué a investigar en forma seria tanto lo relativo al teatro como a la comedia musical. A este género lo empecé a investigar desde un lugar que me parecía nadie valorizaba, lo exploré a fondo y hoy creo que, además de ser un crítico especializado en él, sé del género bastante más que algunos de mis colegas. Considero que para hacer una crítica de un musical se debe saber mínimamente de coreografía, de música, y de cómo es el ensamblaje de una obra integral, hecha por un equipo de creativos mucho mayor que el teatro de texto. Una obra

de teatro musical la llevan adelante el director, el coreógrafo, el director musical, el autor, el letrista y el compositor en igual proporción. Hay muchísimos puntos para analizar, muchísimos más que en una obra convencional.

–Decime: ¿vos partís de algún modelo cuando escribís?
–No, no, lo que me sale en el primer párrafo lo sigo. Hay consignas: trato de no repetirme, de no caer en frases comunes. Los críticos solemos repetir cosas, por eso hago un esfuerzo por no caer en ese defecto, a veces me sale y a veces no. En general, procedo así porque me parece más interesante no seguir una estructura básica fija e igual, como es poner la obra adelante, después abocarme al trabajo de dirección, los actores, el espacio escénico, los roles técnicos. Y otra cosa es que me esmero por no contar demasiado. Dar una pincelada y que el lector sepa de qué se trata, pero no contarle, porque esa costumbre como lector me molesta. Y también, cuando hay espacio, analizar lo que se ve. A su vez, me molesta cuando algunos ponen lo que "tendría que haberse hecho." ¿Quién es el crítico como para opinar sobre una decisión en primera persona? Otro aspecto que me preocupa es no lastimar, decir lo que uno piensa, pero respetuosamente. Aquella tendencia que tenían algunos críticos de antes que decían que tal o cual persona no podía estar en un escenario, se terminó, por suerte.

–¿Esa actitud la tuviste desde un comienzo o la adoptaste después?
–Fue desde que empecé y más desde que estoy en *La Nación*. A lo mejor algunos piensan que por estar en un diario importante estamos subidos sobre un pedestal. Y no es así, porque hoy estoy en *La Nación* y mañana se olvidan de vos. Y eso lo tengo muy claro. Lo que intento sí es quebrar esa barrera, esa distancia que hay entre el crítico y el artista. No tengo problema en quedarme esperando al director que quiere que le diga qué me pareció su trabajo. Obviamente hay situaciones que incomodan más que otras. Sobre todo, si la obra me pareció una cagada… es feo. Prefiero dar la vuelta e irme, pero no tengo problema de que me llamen e ir a tomar un café y decírselo. Me parece sano. Yo, a partir del libro que escribí sobre la comedia musical, tengo contacto con muchas personas, pero todas saben cuál es mi posición. Saben que si no me gustó el espectáculo no voy a ser un jodido, pero no regalo nada. Yo trabajo para el lector, no para el artista. A mí me llamaron hace unos años para hacer la asesoría histórica y artística de la *Revista Nacional*, un espectáculo que se ofrecía en el Ópera. Me convocó Manuel González Gil. Me encantó la idea y lo único que le dije como condición para aceptar fue que no iba a cambiar mi posición como crítico frente a sus

obras o a cualquier integrante del elenco. Obviamente hay una cuestión lógica y no voy a escribir una sola línea de un espectáculo en el que estoy trabajando.

–Durante mucho tiempo, el teatro tuvo un espacio generoso en el diario. ¿De quién era mérito esa disposición?
–Sí, *La Nación* fue el medio que más bola le dio al teatro durante varios años. Y creo que el mérito absoluto en esa conquista fue de Susana Freire, más allá de que el diario en ese tiempo le daba luz verde a sus iniciativas.

–¿Susana solía corregirte?
–Si encontraba algo que no le parecía bien te lo decía. Recuerdo que una vez, haciendo un relevamiento de las críticas que había, me dijo: "No te enojes gordito", nos decía así a casi todos, gordito o gordita, "pero veo un montón de críticas tuyas en las que leo repetida la palabra 'poética'." Y yo le contestaba: "Está bueno que me lo digas, porque uno trata de no repetirse, pero a veces no se da cuenta de que lo hace…"

–¿Cuál es la función de la crítica según tu opinión?
–Alimentar al teatro de un modo profesional. Obviamente no en todas las críticas, pero me parece que en la medida en la que haya más espectáculos bien analizados los que vienen atrás serán mejores. Y después acercar a la gente al teatro. Claro que eso a veces puede no ocurrir, aunque se hable bien de una obra. Me acuerdo que la obra *Nativo* me fascinó, le hice una crítica muy buena y a la gente no le gustó. No duró dos meses, nadie fue. Y no sólo a mí, todos los medios le hicieron buena crítica. Y no fue nadie.

–¿Alguna vez en *La Nación* tuviste algún problema serio por una crítica?
–Una vez sí. Recuerdo que le había pegado varios palos a un espectáculo musical al que lo califiqué como regular. Llegaron tres personas al diario para quejarse de la crítica. Susana me advirtió que si iban a ver a Claudio Escribano habría problemas. Después escribieron mails anónimos defenestrándome y era clarísimo quién los había escrito. Yo me puse mal, pero a las dos semanas se desinfló todo y no hubo consecuencias. Las situaciones incómodas cuando haces críticas en serio aparecen de tanto en tanto.

–¿Cuándo comienzan tus trabajos en la comedia musical como director y autor?

–En 2012, junto con Ricky Pashkus hicimos la primera versión de *Primeras damas del musical*, en el Gran Rex. Ahí Ricky me invitó a co-dirigir con él este libro. Si bien la dirección teatral era algo que siempre me atrajo, no me animaba por mi trabajo como crítico y periodista a asumirla. Y a partir de esa experiencia me empezó a fascinar. Junto a Ricky seguí dirigiendo otros shows como *Sres. y Sres. del Musical*, *Damas y señores del musical*… en total hicimos diez mega espectáculos. Así fue como me decidí y compré los derechos de una obra italiana para niños que siempre me gustó mucho: *Saltimbanquis*, de Luis Bacalov y Sergio Bardotti. La ofrecí al Complejo Teatral de Buenos Aires y me la aceptaron. Creo que me salió muy linda, recibí premios, muy buenas críticas y la aceptación del medio. A partir de ahí empecé a soltar la crítica a espectáculos musicales porque conocía mucho a los artistas del género. Y luego, largué la crítica en general. Al día de hoy hago tres o cuatro críticas por año, no mucho más, porque preferí afianzar mi camino como director.

–¿Cuáles son algunos de los nuevos títulos que dirigiste?
–Entre algunos de los nuevos títulos de obras que dirigió están: *Hair*, *Sr. Imaginación*, *De eso no se canta*, *Al bárbarole doy paz*, *Identidad testimonial*, *Mi don imaginario*, etc.

***** En el momento en que hicimos la primera entrevista en 2010 recuerdo que no nos referimos al tema de la crisis de la crítica. Tal vez porque en esa etapa *La Nación* reservaba a la especialidad un espacio sustancioso, que luego se fue reduciendo hasta llegar a la situación actual. Es interesante consignar que Gorlero, invitado a una de las clases que da la crítica teatral Leni González para jóvenes periodistas en el Teatro Cervantes, les dijo que la crítica teatral era una actividad en extinción. Eso fue hace poco tiempo. A finales de 2014, en una entrevista que le hice para la revista *Florencio* de Argentores, y en una etapa donde todavía *La Nación* daba espacio a las críticas, declaró que creía que en ese diario se le estaba poniendo "el último clavo al ataúd de la crítica teatral." Y enseguida remarcó: "La crítica se muere." Los hechos han confirmado sus palabras.

Patricia Espinosa: una crítica que disfrutaba dialogar con sus colegas

Crítica teatral del diario *Ámbito Financiero* desde 1992 hasta hace unos ocho años atrás, etapa en la que se jubiló, Patricia Espinosa fue durante largo tiempo, y en

especial luego de fallecer Nina Cortese, el 11 de diciembre de 2003, la principal periodista especializada en artes escénicas de ese matutino. Formada en la carrera de Letras, su primer interés fue la crítica literaria, pero las circunstancias de la vida la llevaron hacia el teatro, donde descubrió una nueva y poderosa actividad para desarrollar la escritura. A pesar de ser colaboradora habitual de distintas revistas y publicaciones, la ocupación periodística fundamental de Patricia fue el trabajo en aquel diario. Sin embargo, y en forma paralela a esa tarea, durante varios años tuvo una columna de teatro en un programa radial que se llamaba *Aquí el espectáculo*, en radio Argentina. Iba los sábados de 12hs a 14hs y lo conducía Ángel Bellizi. Era un espacio muy popular y esa fue la razón más fuete para que le interesara estar allí. "Tuve la oportunidad de trabajar en programas más circunscriptos a lo teatral y con conductores mejor formados, pero me pareció un desafío y empecé a hacerlo. Y me divertí mucho haciéndolo", dijo en la entrevista que le hicimos poco antes de 2010. En ese diálogo, que reproducimos a continuación, nos cuenta con más detalles aspectos de su labor como crítica y reflexiona con inteligencia sobre aspectos de cómo es –o fue– la crítica en los diarios. Lamentablemente, y por responder a un pedido de actualización a lo que, supongo, era una dirección de email que ya no usa, no me pude comunicar con ella, pero publico igual la nota porque me pareció que sus opiniones sobre distintos temas tenían un valor de testimonio, al menos de la época en que ella trabajó en el diario mencionado, muy rescatable.

–¿Cómo empezaste a hacer crítica teatral?

–Empecé por casualidad, se podría decir. Estaba trabajando con el grupo de teatro de Mónica Cabrera y había empezado un taller de actuación, pero después terminé estudiando dirección. Venía de la carrera de Letras, porque la literatura fue siempre una de mis pasiones junto a la pintura. Y me movía en esa dualidad. Por un lado me encantaba el discurso literario, que podía expresarse a través de la escritura o la crítica literaria. Por el otro, estaba la pintura, que requiere también mucho tiempo. Las dos disciplinas son muy absorbentes. Y al empezar a hacer teatro, comencé a escribir sobre la experiencia con la que estaba en contacto. Hasta ese momento no era una asidua concurrente a las salas, pero a partir de ahí sí. Y, un poco por el hecho de que esos textos fueron circulando en el grupo, un día me llegó una propuesta para trabajar en el diario *Ámbito Financiero*. Hice una prueba más o menos de un mes escribiendo, en especial sobre del teatro off, hasta que en un determinado momento me tomaron. Fue en 1992.

–¿Nina Cortese ya estaba en el diario?
–Sí. Estaba desde que comenzó a editarse la sección de Espectáculos. Los primeros tiempos los dediqué a trabajar en obras del teatro infantil, porque el teatro de los mayores lo cubría Nina. Y de a poco fui ganando la confianza de todos y me volqué a otros géneros. Y, con el propósito de profundizar mi tarea, empecé a comprarme distintos textos para informarme y ya nunca paré en ese proceso de nutrirme de conocimientos. Y con el correr de los años me fui dando cuenta que aquella vieja dicotomía entre artes plásticas y literatura, en el teatro se fue resolviendo armoniosamente. Y aun hoy siento que cualquier experiencia de la actividad humana, sea cual fuere, enriquece la mirada que se tenga frente a cualquier espectáculo. Y antes de entrar al diario me metí en la carrera de Psicología Social y durante años hice varios seminarios en la escuela lacaniana. Hay quienes recurren a la filosofía para desentrañar el misterio de estar en este mundo. En mi caso fue en el psicoanálisis y el teatro como expresión caótica y subjetiva donde he encontrado no sé si respuestas, pero sí interrogantes que se encuentran en relación con los míos. El teatro, después de tantos años de oficio, nunca dejó de serme placentero.

–¿Y eso te ha sucedió aún frente a una obra que no te gustaba?
–Diría que sí y, aunque parezca desconcertante, explico por qué. Aun en los casos en que vi una seguidilla de "obras malas", de productos fallidos o simplemente de espectáculos de lo más aburridos, siempre he podido mantenerme en la sala sin incomodarme y desarrollar una mirada bastante paciente y tolerante, que es una reacción que, por ejemplo, no he tenido frente al cine. En el teatro siento que sigo siendo yo misma, sigo permaneciendo viva, en contacto con lo real. No como en el cine donde ingreso en un estado de pasividad excesiva, en una suerte de trance hipnótico. En el cine un producto de calidad mediocre me ahoga, en el teatro, en cambio, siempre encuentro algo que me permite un respiro, una válvula de escape. Pero además, después del fallecimiento de Nina Cortese, al quedarme prácticamente sola en el diario para cubrir la actividad, empecé a cubrir todos los géneros, todos los tipos de teatro habidos y por haber. Y eso le agregó más interés al trabajo, porque, a pesar de ser un desafío, me permitió ver una increíble cantidad de obras distintas.

–Ver mucho teatro te obliga a experimentar todo el tiempo con cosas nuevas.

–Exactamente. Porque lo que me resultó siempre interesante de escribir en un medio masivo fue que pude ser intermediaria entre los que producen un hecho artístico y un público amplio al que debo dirigirme con la mayor claridad posible. Igual, no por eso he dejado de lado cierta pretensión literaria y formativa, no sólo informativa, con la cual he intentado siempre transmitir al lector el mismo fervor que he sentido cuando un espectáculo me gustó. Esa fue una preocupación que me guió al escribir crítica.

–¿Has tenido costumbre de leer las obras de teatro antes de ir a verlas?

–Sí, siempre vuelvo a leer la obra en cuestión, aun hoy. Repasar lo que hace a su entorno cultural e histórico, aunque eso después lo haya puesto en suspenso a la hora de ver la obra. Me tengo que olvidar cuando veo una obra de todo lo que sé. Pero a la vez no dejo de investigar.

–¿Y esa preocupación la has mantenido a través del tiempo?

–Más que nada, fue una preocupación importante en los primeros años, porque los años te van curtiendo y te hacen sentir más segura. En los años más recientes, si bien no he desistido de ofrecerle al lector información valiosa, lo que más quiero es ablandar el texto y estar más sensible a lo que veo, no ponerme demasiado rígida con el lenguaje. Y esto creo que ha pasado porque al ver toda clase de espectáculos, se ven muchos trabajos meramente pasatistas, de corte televisivo o cuya única inquietud es el divertimento. Me refiero a estar más cerca de la calle, de lo que pasa en este momento, incluso de utilizar términos de uso más corriente y trato de tener más cuidado con las metáforas. También depende, claro, del producto porque hay obras que son una gloria para el crítico que puede volar con su escritura, incluso hacer un trabajo creativo que ya vale por sí mismo. Y después está el desafío con el poco espacio con el que contamos. En la actualidad para tener más espacio para escribir hay que pensar en publicaciones como la revista *Picadero*, donde te dan amplia libertad y confían en tu rigurosidad. Pero en un medio masivo cuando escribís te dirigís al público común y tanto editores, como directores y actores están pendientes de lo que vas a decir.

–¿Qué requiere para vos una buena crítica?

–Una buena crítica, en mi opinión, requiere de una fundamentación clara, a la vista, con elementos lo más sólidos posibles, como para abrir, dar lugar al debate. Porque obviamente se trata siempre de una mirada subjetiva, no hay

verdades únicas ni excluyentes. Críticos a los que respeto muchísimo e incluso admiro, pueden opinar lo opuesto entre sí respecto del mismo espectáculo. Y es así porque cada uno de ellos está atravesado por su propia memoria, su historia y su marco referencial. Sucede en todas las expresiones artísticas. Uno puede decir cualquier cosa de cualquier cosa, sí, pero se tiene que ser lo más persuasivo posible en su argumentación. Y aparte, pulsear un poco lo que uno experimenta con lo que les pasa a otros espectadores. Un crítico es un espectador privilegiado, no más que eso. Privilegiado porque suele tener contacto previo a través de sus investigaciones con quienes realizaron tal obra, porque cuenta con información previa y posee más *training.* En mi caso, he visto de todo, sin discriminar nada de antemano y en lo posible controlando mis prejuicios, no mis preferencias. En el trabajo también he comprobado prejuicios terribles en algunos críticos. Esos recaudos a los que me refiero deben tomarse y calibrarse para lograr un fundamento en la crítica lo más atendible posible, lo suficiente como para que alguien que te cruce te diga que no está de acuerdo con vos, pero respeta tu opinión. O te confiese que tu crítica lo hizo pensar con la observación de algún detalle que él no había percibido. Un elogio de esa naturaleza, por ejemplo, a mí me gratifica para siempre de todos los gritos que por ahí después recibo. Por suerte no he tenido muchos en mi historia. Uno de ellos fue Rubén Szuchmacher, que hace muchos años me cagó a gritos en el *hall* del San Martín.

–Lo ha hecho con varios críticos. A otros les ha mandado mails expresando su protesta.

–Eso pasó hace muchos años, pero por suerte también oí de otros directores que me decían: "Me diste un palo, pero tenías razón." O no me decían que no compartían mi criterio, pero lo aceptaban. Hay mucho egocentrismo en el ambiente. Si no lo hubiera, ¿de dónde sacarían fuerza los intérpretes para soportar el grado de exposición a que se someten sobre un escenario? Hay que poder lidiar con la mirada de cientos y cientos de personas durante una o dos horas. Y ese egocentrismo reacciona frente a cualquier herida narcisística. Algunos disimulan esa reacción y otros la exponen en voz alta. Yo siempre tuve en cuenta ese riesgo y he tratado de escribir las críticas con mucho cuidado. Pero, bueno, aun tomando ese recaudo a veces una se topa con personas que se enojan mucho y no se controlan.

–¿Con qué espectáculo fue que se produjo ese incidente con Szuchmacher?

–Con *Ifigenia*. En aquella ocasión no fue posible habilitar un diálogo con ese director. Dejé pasar el tiempo, porque en estos casos creo que es lo mejor, y un día él estaba programando unos pequeños festivales teatrales en el Centro Cultural Rojas y propuse al diario hacerle un reportaje. Lo llamé y aceptó y antes de empezar la entrevista lo primero que hizo fue pedirme disculpas. Me pareció un gesto de inteligencia tomar esa decisión. Y hoy día hablamos y es como si no hubiera pasado nada.

–Es que si la crítica está instalada en un país, siempre existe la posibilidad del disenso. Lo importante es que haya una cultura que acepte eso.

–Y otra cosa para mí fundamental es poder compartir con otros colegas, dialogar con ellos para debatir opiniones. Es como ir a la cancha.

–¿Y con los directores y actores has mantenido relaciones amistosas?

–Con ellos, en general, he limitado mi relación. No soy amiga de casi nadie en esos dos rubros mencionados, salvo, por excepción, con algún director. Tengo sí conocidos con los que nos saludamos con simpatía, pero nada más. Pero, por diversas circunstancias y porque cada vez se circula más dentro del ambiente, tengo muchos amigos sobre todo en los rubros técnicos, vestuario, escenografía, iluminadores, etc. La de ellos es una mirada interesante que me transmiten y también enriquece.

–Los medios dan cada vez menos espacio a las críticas. ¿Qué ha pasado en *Ámbito Financiero* mientras vos escribiste?

–En los últimos años en que estuve en *Ámbito Financiero*, si lo deseaba, podía no ir a la redacción, porque tenía la opción de mandar los textos por Internet, como viene sucediendo hace rato. Hasta las fotos podía mandar. Si hubiera querido, no me movía de casa. Pero, igual, iba al diario cada tanto, sobre todo para mantener contacto humano con los otros colegas y tener una visión más cercana de ciertos hechos. Y la ventaja fue que, siendo colaboradora, no tenía la premura de escribir la crítica en dos horas, como a veces te ocurría si estabas en la redacción, cosa que no hubiera podido resistir porque soy de remos lentos. Quizá un reportaje sí o determinadas críticas, que salían fácilmente, pero muchas otras no. Y eso ha sido una suerte porque en general he necesitado que el material se macere. Sobre todo en los casos más complejos, esos donde las puestas suelen tener tanto aciertos como errores. O cuando se trata en

especial de un dramaturgo consagrado, pero que estrena una obra no conocida y la puesta no acierta su traducción a la escena. En esos casos hay mucho que explicar, mucho que fundamentar. Y ahí sí sentís el tironeo que te produce la escasez de espacio. Pero, a menudo, creo que en cuarenta líneas, que es lo que te solían pedir como promedio en la redacción, se puede expresar lo que una quiere decir. Ahora, cuando el impacto de la obra en el medio era muy grande, te aceptaban una ampliación.

–¿Son suficientes cuarenta líneas?
–Es una vieja discusión: ¿el crítico necesita más de cuarenta líneas para decir lo que quiere o no? A veces sí y a veces no, depende del producto. Otra discusión es: ¿qué necesidad hay de hablar mucho de un autor y recién después encarar los otros aspectos del espectáculo? ¿No se puede disfrutar una obra sin conocimientos previos? Sí, en realidad sí, pero a menudo las referencias ayudan a ubicar al lector, luego espectador, en determinados códigos, que no son los que utilizan en la vida cotidiana. ¿Por qué no brindárselas? La mayor parte de los espectadores ven una obra de teatro una sola vez. Y es una pena porque verla más de una vez les permitiría descubrir cosas que no han visto en otras funciones. Por haber trabajado en grupos de teatro, he visto hasta treinta veces una pieza teatral. Y cada vez era distinta a la anterior. Entonces, a ese espectador que la ve una sola vez le quiero brindar en la crítica distintos elementos para que disfrute más esa experiencia. Me ha pasado también que he visto algunas obras de teatro después de haber salido todas las críticas y ahí, con el producto ya ablandado en escena, largo la crítica.

–¿Has seguido un esquema para escribir la crítica habitualmente?
–Al principio seguía esa estructura más pegada a una pretensión tal vez enciclopedista, que respetaba un orden que empezaba por la obra, seguía con el autor, la puesta y las actuaciones, y terminaba con los rubros técnicos. En los últimos tiempos trato de no ceñirme a ese esquema y estoy todo el tiempo tratando de encontrar nuevas formas. Hay productos en los que se puede no hablar de la parte técnica porque casi siempre está convencionalmente resuelta y no merece comentarios. Sucede con las comedias brillantes y teatro comercial, donde hay escenografía de *living* y luz a pleno. Ni me gasto en referirme a esa parte, porque el género impone una forma estándar. Son líneas que me ahorro para el análisis de la temática dominante. En otras críticas lo que domina es otra cosa: el tema de la obra, el género o las figuras estelares. Y así van variando.

–¿Te gusta leer las críticas de los colegas?

–He tenido siempre como costumbre leer casi todas las críticas que salen porque en el fondo sigo siendo esa espectadora de teatro fascinada. Creo que soy bastante ingenua o trato de mantener esa ingenuidad originaria para poder disfrutar de lo que veo. No soy de las que espían al mago para ver cómo es el truco. Así no tiene sentido para mí ir al teatro. Pero, a la vez, me encanta leer todo lo que opinan mis colegas, respirar en el mundo de la diversidad. No porque quiera ver si coincido o no, para nada, sino para ampliar el horizonte de mí mirada. Además te digo que a esta altura disfruto de lo diferente. Una cosa antropológica. Escribo, además, siendo consciente de que estoy dentro de un sistema, que no estoy sola ni hay una sola opinión. Es como si tuviera la fantasía, ¿y por qué no tenerla si existe Internet?, de que la gente hoy en día lee la crítica de varios medios en simultáneo y que nadie va al quiosco a comprar el diario. De modo que no soy más que un mosaico dentro de un friso. Y en ese espacio siento al teatro como una pasión. Dicho esto, sin querer ser grandilocuente.

–¿Te gusta la crítica escrita con ingenio?

–Ese es todo un tema. No me considero ingeniosa, pero tiendo a serlo, le da a la crítica color, gracia, levedad en el buen sentido. Hay un crítico que me divierte mucho y es Paraná Sendrós, que escribe críticas de cine para *Ámbito Financiero*. También lo leo. Tiene una gracia muy particular, un estilo diría como de campo, que maneja muy bien. Utiliza términos por supuesto nada académicos y algunos hasta en un registro de lenguaje muy informal, pero que nunca obstaculizan el buen entendimiento de la crítica. Además en ningún momento se distrae del objeto de análisis, no se ensaña con nadie y tiene mucho humor. Si hubo un modelo del que me hubiera gustado tomar algo era de él. Leyéndome a mí misma me he notado por ahí demasiado seria. Pero, bueno, esa gracia, ese ingenio, ese salero, como dirían los españoles, se nazca con él o se adquiera, no todos lo tienen. Por otra parte, y en contraposición, no me gusta la ingeniosidad excesiva o forzada, cuando quiere sobresalir por sobre todas las cosas, incluso por sobre el análisis de lo que se ve en un espectáculo. Me parece detestable y a veces hasta me pone de mal humor. Ese hábito suele herir a los artistas, porque lo que trasluce es más que nada el deseo del crítico de lucir su supuesto ingenio y no en analizar seriamente el trabajo escénico que aborda. ¿Cómo vas a hacerte el gracioso con la producción local cuando estás viendo el esfuerzo de esta gente y el amor que tienen por el teatro? Mi jefe me solía pedir que me pusiera más picante con las críticas. Claro, él se hacía el gracioso con Woody Allen o con

directores extranjeros, que ni se enteraban. Yo siento que estoy tirando en contra de la producción nacional. Cuántas veces nosotros hemos luchado, a través de nuestros medios respectivos, por la reivindicación de tal ley de teatro o festejado la apertura de tal sala o protestado porque a tal otra la cerraron. Nosotros también acompañamos la política teatral, no es solamente ir y ver.

–Decime: ¿cómo era tu relación con Nina Cortese? ¿Qué pensás de ella como crítica?

–Era un poco representante de otra generación de críticos. Lo bueno es que ella tenía claras algunas de sus "limitaciones" y al trabajar en equipo, aquellos productos que eran ajenos a su sensibilidad directamente me los delegaba. Y ya en los últimos años de su trabajo en *Ámbito Financiero* tenía una actitud mucho más amplia y tolerante y menos prejuiciosa, porque, cuando la conocí, era muy estricta y, como ella además había sido maestra de actores y directores, a veces juzgaba de manera muy intemperante a los artistas y estaba muy segura de que su palabra y su criterio eran los únicos válidos. Entonces hasta se enojaba con gente que no encaraba a tal autor como ella pensaba que había que hacerlo. Tenía un poco un manual con respecto a ciertos autores, como, por ejemplo, Chéjov. Pero por suerte en los últimos años cambió muchísimo de actitud.

–Era una mujer que en el trato personal, así la recuerdo, tenía mucho sentido del humor.

–Y era una pena que no hubiera incorporado ese gran sentido del humor que tenía y que, quienes la conocieron en la intimidad, lo pueden atestiguar. Pero algunos artistas no te creen porque le tenían un poco de miedo. Pero yo he leído críticas de Nina bellísimas porque, cuando encontraba aquel producto que la conmovía y no perturbaba su juicio crítico, escribía muy bien. A veces era muy dura. Se enojaban con ella, pero era muy respetada y era muy formada, y fue actriz. Era como si hubiese sido la bisnieta de Chéjov, así lo sentía y lo defendía.

–Además cada crítico tiene relación con su época.

–Y cada uno tiene su estilo y su registro. Por eso te digo que formo parte de un mosaico y que escribo muy tranquila sabiendo que hay otros colegas que tomarán otras cosas y harán hincapié en otros puntos. Y por otro lado, en esta cosa de abrevar en todo lo que sea posible, un ejemplo claro es mi relación con la ópera a la que siempre ignoré. Nunca nadie me llevó, no tenía cultura operística

ni entraba en mi circuito, pensaba que iba a ser un plomazo, que para qué tantas horas, y por esta cuestión de amistad con gente del medio, escenógrafos que te invitaban a un estreno, empecé a ver ópera y fue una de mis últimas adquisiciones y me produce una gran fascinación. Yo sé que a vos te puede. Pero es un ejemplo de algo que no estaba en mí y ahora está. Como otros críticos detestan la danza y no van a verla y es un error. Yo veo mucha danza.

–Más la contemporánea que la clásica, ¿no?
–Con la clásica no cuenten conmigo. Yo diría que hoy un crítico tiene que ver danza. Es imposible desconocer a Pina Bauch, que tiene tanta influencia en el teatro actual.

–¿Y con los autores más nuevos, qué te pasa?
–Son mis favoritos. Voy a citar a un personaje nefasto, que es Omar Chabán. Él me dijo algo en un reportaje y es: "A mí me gusta lo que no entiendo."

–¿Lo diría porque le presentaba un desafío a su inteligencia?
–"Lo que no entiendo"es una frase ambigua. Si alguien no entendiera realmente nada, se quedaría por completo fuera del espectáculo, como me ocurrió en ocasión de ver *Copenhague*. Creo que el "que no entiendo", en el sentido que le daba Chabán, aludía a las obras que no tienen una estructura lineal, que dan la impresión de estar en proceso, con realidades confusas y sin un mensaje claro, con personajes que no son personajes, sino identidades ambiguas. Todo eso es lo que puede interesar. A mí me interesa, puedo entrar en diálogo con esa pieza, puedo lograr que ella produzca una cadena de asociaciones en mí. Eso para mí es acercarme a lo que no entiendo. De eso abunda en el teatro actual. Y no es el teatro que me provoca dificultades. Y con lo que no entiendo porque no me provoca aquella cadena de asociaciones, me tomo más tiempo para investigarlo si lo investigué poco, hablo con colegas e incluso con el creador mismo.

–¿Te pasa de estar frente a un espectáculo que sabés que es bueno pero no te gusta?
–A esta altura de la *soirée* ya me doy cuenta. Y eso es complicadísimo de deslindar. También percibo cuando no está del todo logrado y, sin embargo, me interesa. Y en ese caso lo rescato, aun contra las malas calificaciones de los colegas, que no me inhiben. Hay directores complejos que tienen un alto nivel

de abstracción y claro un manejo de las leyes de la puesta en escena del que yo carezco porque no soy directora. Puedo ver mucho teatro y estudiar mucho, pero no soy directora. Y eso me pasa con Ciro Zorzoli, por ejemplo. A veces siento que va dos estaciones adelante mío y en algunas cosas puedo seguirlo y otras no, pero me resulta muy interesante. Me despierta muchas asociaciones y tengo la posibilidad de poder dialogar con él y eso me ayuda muchísimo. Creo en que hay que acudir al director para investigar, sobre todo en la actual dramaturgia de los directores, sino ¿a quiénes les vas a preguntar?

–¿Qué defecto le encontrarías a la crítica más actual, a la que se produce en los diarios en las décadas más recientes?
–Marco como un defecto principal el lenguaje, que se ha banalizado, achatado e inficionado con ciertas jergas. Los medios no cuidan el lenguaje, se publican notas que se construyen mal gramaticalmente y han desaparecido los correctores. No los hay, ni de estilo ni siquiera de simples yerros tipográficos.

–*Clarín* ha sido un claro ejemplo.
–Bueno, eso es un hecho histórico. Lo peor de todo no es que le da más espacio a la televisión que al teatro y que ha bastardeado bastante la cobertura, lo peor de todo es que el lector fiel sigue comprando la marca. Y todavía para mi horror, escucho gente que dice "*Clarín* dijo" o "*La Nación* dijo." Esos lectores no tienen capacidad crítica para evaluar por sí mismos si realmente una nota da cuenta seriamente del producto, más allá de que lo vean o no. Compran la marca.

** Algunos datos más referidos a Nina Cortese para el lector que no la haya conocido: fue, además de actriz, directora, profesora de teatro y periodista, alumna de Galina Tolmacheva, famosa actriz rusa, alumna de Stanislavski, que se exilió en Argentina escapando de la revolución rusa y se radicó en Mendoza. Sobre ella, Nina escribió el libro:* Galina Tolmacheva o el teatro transfigurado*, publicado por el INT. Nina Cortese se había formado en la Escuela Superior de Artes Escénicas de la UBA, de donde egresó para ejercer luego la docencia como ayudante en la cátedra de Historia del Teatro. Fue también directora de la Escuela de Teatro de Bahía Blanca y profesora de Arte Dramático en la Escuela de Teatro de La Plata. Y ejerció como crítica teatral desde los años ochenta en* Ámbito Financiero*, además de ser presidenta hasta su muerte de la Asociación de Cronistas del Espectáculo (ACE). Además del libro mencionado, tradujo* Sonetos Sagrados y otros Poemas*, de John Donn, y ella misma escribió libros de poesía y obras teatrales. Murió a los 73 años de un síncope cardíaco, pero vivió una existencia intensa, envidiable, dedicada con pasión al teatro y plena de*

anécdotas increíbles y divertidas. Estar a su lado, charlar con ella, se coincidiera o no con sus puntos de vista, era siempre un instante recordable.

Alejandro Cruz: la crítica y lo que rinde o no rinde en las redes

Con Alejandro Cruz habíamos tenido una charla para este libro hace unos diez años. Por fortuna, pude ubicarlo en 2021 y le envié el texto de aquella entrevista. Le pareció que quedaba muy desactualizada, sobre todo con el cambio de paradigmas en el medio periodístico, y entonces convinimos en que haríamos otra, que en lo fundamental resumiera su trayectoria en la profesión, cómo se desarrolla su labor hoy en *La Nación*, diario en el que trabaja hace más de 20 años, y qué piensa del porvenir de la crítica teatral. Resumido todo en tres preguntas, como él me lo pidió, se lo envié y a los varios días me envió las respuestas. Son las que siguen.

–¿En qué época iniciaste tu actividad periodística?
–Inicié lo mío mientras estudiaba Comunicación Social en la Universidad El Salvador (tiempo de dictadura, Guerra de Malvinas, sin universidades públicas en CABA). Por un "contacto estrecho" (en ese caso, un vecino productor periodístico de peso en su momento) empecé a trabajar en el sector de producción de algún programa de televisión y también en radio, en un programa que conducía Cacho Fontana. No recuerdo el año exacto, pero era a fines de la dictadura. Eso fue durante un tiempo, en el que tuve oportunidad de tomar contacto con la oficina de prensa del Teatro San Martín (con Ana María Monti, puntualmente). Fue ella la que, a los meses, me terminó convocando para sumarme al equipo de esa oficina ya en tiempos democráticos. Allí tuve el verdadero lujo de toparme con lo que fue, en perspectiva, el mejor tiempo del San Martin en lo que hace a temporadas internacionales (Darío Fo, Tadeusz Kantor, Kazuo Ohno y siguen los nombres) mientras se estrenaba *Galileo Galileo* o *Postales argentinas*. O sea, tal vez el punto más alto de las distintas gestiones de Kive Staiff. En ese período de varios años tomé contacto con futuros colegas como Carlos Pacheco, Juan Carlos Fontana, Pablo Zunino y siguen los nombres. En ese mismo lapso decidí dejar la universidad porque, entendí, estaba muy alejada de ese momento histórico clave (la Guerra fue un momento fundante de ese otro proceso), mientras el trabajo periodístico en sí mismo iba tomando más cuerpo. Paralelamente, ingresé al Celcit donde, junto a Pacheco (persona clave

en mi formación), dimos cuerpo a una seria de actividades ligadas a la reflexión y la gestión. En esa deriva, a los años empecé a colaborar en *La Maga*. Desde ese momento, alterné en otro estudio (profesor de enseñanzas primarias), otros trabajos en Cultura de la Ciudad, otros directores del San Martin y mi cambio hacia Multimedios América. Junto con *La Maga*, colaboré también con la revista *Rolling Stone* y en Canal (á). Allí, con Pacheco, hicimos el programa *Nuevas Tendencias*, mientras me encargaba de la parte destinada a escénicas del noticiero de Canal (á) e integré el programa del INT que, en su momento, estaba a cargo de Lito Cruz. Con el tiempo, pasé a formar parte del *staff* de Espectáculos de *La Nación*, en donde vengo trabajando desde hace más de 20 años. Paralelamente, me vinculé con el FIBA para el Proyecto Cruces, que tuvo dos versiones; y terminé escribiendo un libro junto a Gabriela Ricardes sobre las artes circenses experimentales. En síntesis, y más allá de otras derivas, estas cuestiones son las cosas que entiendo como significativas en todo ese tiempo.

–Me gustaría que describieras el trabajo que has hecho en *La Nación* además de crítica. Y saber si seguís haciendo crítica en la actualidad.

–En verdad, y más con el tiempo, con la reflexión sobre la actividad en sí misma, la crítica teatral no es mi foco. A lo sumo, es parte del todo. Sea en la sección Espectáculos como en Cultura, me he dedicado a los temas calientas de la actividad escénica, al seguimiento de la gestión de los teatros públicos, a sus presupuestos, y sus, digamos, territorios en conflicto. Así como los creadores, muchos de ellos, se convirtieron en gestores de espacios alternativos y eso implicó meterse con el "barro" de lidiar con habilitaciones, protocolos sanitarios, defender legislaciones que contemplen esas realidades y toda esa infinidad de problemas, yo decidí, casi orgánicamente, acompañar y dar cuenta de esa amplia cantidad de temáticas ligadas con la actividad escénica en su conjunto. Eso ha implicado infinidad de entrevistas a ministros, jefes de gobierno, funcionarios diversos; como analizar las asignaciones históricas de Mecenazgo, los presupuestos de los teatros públicos, asistir a varias presentaciones de los encargados de Cultura cuando tienen que presentar ante la legislatura la partida presupuestaria o hacer el seguimiento de las obras de infraestructura sean en el Colón, en el San Martin, el Alvear…; irme de un día para el otro a Santiago del Estero por un caso de censura; asistir a una obra en territorio wichi en pleno momento de dengue; o indagar cuestiones vinculadas con las audiencias en las artes escénicas, al mismo tiempo le hago un

reportaje a Ricardo Fort un 25 de diciembre en su mansión de Mar del Plata. Y por necesidad y urgencia, como con los decretos, todo este último tiempo fue indagar en cómo un virus global modificó todo el abecé de una práctica social y artística establecida en el tiempo. En todo este contexto, si bien sigo haciendo algunas críticas, el foco de mi mapa de acción claramente es otro. Lo cual, entiendo, es seguir ejerciendo la crítica de la actividad escénica en su conjunto.

–¿Qué pensás de la situación actual de la crítica frente al gran cambio que ha habido en el periodismo en los últimos años? ¿Y creés que puede seguir teniendo alguna presencia en las publicaciones, sea en papel o digital?

–La pregunta en sí misma es compleja porque ciertos paradigmas de los medios de prensa tradicionales, como este en el que trabajo, han cambiado, diría, radicalmente. La métrica de los contenidos lo está definiendo aquello que "rinde", y toda la actividad escénica en su conjunto, salvo casos o hechos particulares, no "rinde" en las redes, en lo que se refiere al consumo de noticias vinculadas con la actividad artística (y mucho menos, si se hace foco en la escena experimental, alternativa, de cruce de lenguajes o como se quiera llamarla). Eso también se traslada al mercado del trabajo, a las fuentes de trabajo. Las secciones de los medios tradicionales argentinos, y esto no necesariamente sucede en otros países, se nutren de otros contenidos que no requieren firmas de especialistas formados de otra forma y en otra etapa. Bajo esta situación, la crítica escénica como tal ha perdido espacio y hasta ha perdido extensión de la pieza crítica en sí misma (dicho de otro modo: menos caracteres). En ese punto, se abren infinidad de preguntas, cuestionamientos, dudas sin respuestas más allá de pensar, si antes de la lógica de lo digital, la crítica tradicional ya no había perdido el peso que supo tener en otros momentos en la historia de la actividad cultural de nuestro país. Si me remito a los hechos, los diarios porteños cada vez tienen menos espacios para la crítica y si en lógica de estos medios se sigue imponiendo las métricas del universo digital, el panorama es claramente poco alentador.

Ana Durán, la creadora de la revista *Funámbulos*

Impulsora y coordinadora, junto a Sonia Jaroslavsky, del Programa de Formación de Espectadores y del Área de Gestión de Públicos, iniciado en 2005 y dependiente del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, Ana Durán

es, además de profesora de Lenguas y Literatura egresada del Instituto Joaquín V. González y Magister en Ciencias Sociales con Orientación en Educación (FLACSO), es periodista especializadas en artes escénicas e investigadora. También es coautora del libro *Nuevos Públicos, artes escénicas y escuela*, junto a la mencionada Sonia Jaroslavsky, y fue creadora y directora de la revista *Funámbulos*. El texto que se lee a continuación es una entrevista realizada en las proximidades de 2010. Vive actualmente en Uruguay, por lo que traté de conectarla a través de un correo dirigido a una dirección que me proveyeron unos amigos suyos. Al no recibir contestación, decidí publicar la entrevista que le hice en aquella oportunidad, sobre todo aquellos pasajes que no se habían desactualizado y hablaban de su formación y su trabajo hasta ese momento. Creo que en la actualidad no escribe crítica teatral.

–¿Cómo comenzó tu vinculación con las artes escénicas?

–Mientras me dedicaba a la docencia dentro de mi especialidad, Lenguas y Literatura, me atrajo la posibilidad de estudiar Mímica y Expresión Corporal con el conocido artista y docente Ángel Elizondo. Ahí se estaban formando por entonces Verónica Llinás y María José Gabín, dos de las famosas Gambas al Ajillo. Siempre me gustó escribir, además de actuar y el teatro en general. Luego estuve en la escuela de teatro de Ricardo Bartis y, cuando terminé allí, me fui a hacer cursos en el Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral (Celcit) con Ernesto Claudio y Teresita Galimany. Me interesaba averiguar cómo los directores o los artistas de teatro podían llegar a la puesta en escena, cuál era el procedimiento que usaban, y qué elementos utilizaban para terminar de armar un espectáculo. Y para saber eso necesitaba conocer el proceso de producción.

–¿Ibas mucho al teatro?

–Tenía buena relación con Carlos Ianni y hablaba mucho con él. Y sí, iba al teatro. Recuerdo que un día fui a ver *Breve vida*, de Daniel Veronese, obra que dirigía Emilio García Whebi en el San Martín. Y se me ocurrió, con una Olivetti prestada, escribir algo sobre ese trabajo. Había venido hace poco Philippe Genty y yo notaba que muchas de las técnicas que se utilizaban en la puesta venían de ese creador francés. Había sobre todo una: "técnica del piso", que parecía como un barco, que el director la había tomado de aquel artista. Y escribí sobre eso y de alguna manera vi cómo se articula el contenido con la forma, algo que Rubén Szchumacher enseña en sus clases de modo sistemático.

Ianni me dijo que le parecía interesante lo que había escrito porque tenía como una perspectiva que era desde el producto, pero también una opinión de cómo se había hecho. Y le pareció un aporte. Y ahí empezó el periplo periodístico en la revista *Vea más*, de Jorge Capodistrias. Ahí empecé a escribir crítica, 15 pesos la crítica, después 20. Y más tarde seguí estudiando con Omar Pacheco, Nora Moseinco, Rubén Szchumacher y cuanto curso venía de afuera.

–¿Te servía leer a otros críticos?

–Me gustaba mucho Carlos Pacheco, porque leía y coleccionaba la revista *La Maga*. De algún modo, empecé a seguir un itinerario más interesante de teatro a partir de leer los artículos que aparecían en *La Maga*. Hasta ese momento, salvo lo que venía de Bartis o de los estudios por donde yo transitaba, no me enteraba mucho de lo que pasaba en el panorama de teatro si no era por *La Maga*. Al entrar en el ambiente, después una se entera de todo, pero al principio todo parece difícil. Me parecía respecto de los críticos que eran referentes en los diarios más importantes, que tenían una sola herramienta para evaluar todo. Me preguntaba: ¿cómo hacían para evaluar la actuación, cuando había tantas formas o sistemas diferentes de actuación? Si no sé qué sistema de actuación usás: ¿por qué puedo considerar si sos buen o mal actor? Y lo mismo con el sistema de dirección y de producción. Fue por eso que me dije: si no aprendo la base de la actuación, que fue Stanislavski, no puedo ir a ningún lado. Entonces me pregunté cuál era el profesor menos traumático, el más accesible, y fui a lo de Juan Carlos Gené, y ahí aprendí el método de las acciones físicas y eso me permitió contrastarlo con el método de Bartis, que es tan diferente. Y me aburría que la crítica en una primera parte –que ahora no se usa más, pero en ese momento sí– se dedicara a contar quién era el autor, la época. En ese momento era como ley. Me parece que se fue perdiendo con la extensión. Si se tiene más espacio, es posible dedicarte a instruir al lector sobre esos temas, pero ahora las críticas no exceden los mil quinientos caracteres. Si alguien quiere enterarse de quién es el autor, que se meta en Internet. El crítico ya no puede porque se le agotan los caracteres disponibles. De ese modo se apela al lector más inteligente, pero también se pierde lectores. Pero siempre me coloqué del lugar del no sé y usé la crítica para saber, para investigar.

–Estudiaste también con Nora Moseico, ¿no?

–Sí, fui a estudiar con ella porque me impactaba lo que hacían *Los susodichos* y veía que tenía mucha relación con lo de Hugo Midón. Y es porque ella

fue su asistente durante muchos años, una forma de actuación basada en improvisaciones, que es una forma bastante parecida a la de Pompeyo Audivert, que trabaja con un universo más perverso, más enrarecido. Ella no, trabaja con un imaginario más pudoroso, más inocente, que nunca bordea lo sexual. En cuanto a la actuación, lo de Bartis no me funcionó bien por el grado de exposición a que te somete. Sí me dio un estímulo bárbaro para seguir estando en el ambiente. Para actuar, tal vez hubiera necesitado empezar con algo más convencional, tipo escuela de Alejandra Boero. Cuando se empieza en teatro se aspira a diferenciarse de alguien. Yo haciendo crítica teatral quería ser diferente de Susana Freire. Pero, ahora me parece que es más un camino personal. Me gustaría seguir trabajando con temas de dirección. No sé si de actuación, no para ser directora, pero si para entender más las formas. Pero ahora veo que todas las escuelas se han mezclado, no veo que aparezca algo por donde yo no haya mínimamente transitado.

–¿Había en la crítica que vos leías como un canon demasiado fijo en su confección?

–Creo que Gerardo Fernández era el que más se apartaba de ese canon, primero porque era el que menos adjetivaba. Después creo que él formulaba hipótesis, que es lo que también pretendo hacer yo. También se dedicaba a hacer una apreciación técnica del espectáculo, de lo que pasaba. Pero, más allá de eso, él ofrecía una hipótesis de mirada, incluso una hipótesis de mirada en relación a un elemento técnico. Me acuerdo cuando dijo sobre Miguel Ángel Solá que era un "príncipe de actores." Es una forma de adjetivar, pero a la vez de abrir un mundo conceptual que es mucho más rico que decir "muy buen actor." Se dice "muy buen actor" y no sé qué se está diciendo. Pienso y sigo pensando en esto de defender la subjetividad del crítico. No sé por qué, pero lo que hacía Mónica Viñao nunca me convenció. Vi todo, salvo las dos últimas obras en las que decidí abandonar porque me convencí que no me decía nada y nunca escribí crítica sobre sus espectáculos. A Gerardo le pasaba algo parecido con lo de Pompeyo y me da pena que no esté establecida institucionalmente la prevención de decir: "No, mirá, no. Si es Pompeyo, andá vos, porque a mí no me va." Y Pompeyo se enojaba cuando Gerardo lo criticaba y le contestaba. Y una vez lo llamó a la casa y le dijo de todo. Resulta que Pompeyo apela a las actuaciones crispadas, exacerbadas, porque es parte de su estética. En ese sentido, a mí me parecía que servía más hacer un análisis descriptivo, sin decir si es bueno o malo, y contarle al lector que esa actuación se está saliendo de

cierto tipo de canon y dejar que eso friccione con la expectativa del espectador, que el espectador decida si le gusta o no, si lo acepta o no. En ese aspecto lo descriptivo me parece bien. Pertenezco a una generación de teatro, más que de la crítica, donde nos formábamos para esperar lo inesperado y no en aquellas formas que aceptaban un tipo de teatro y no aceptaban luego que viniera alguien después y la destruyera como un vándalo. Me acuerdo que terminé de ver la puesta de *Hamlet* de Pompeyo y la gente salía horrorizada porque nadie entendía nada y era muy molesto porque se hablaba en diferentes idiomas y a mí eso me fascinaba, estar en un lugar donde no entendía nada de nada, más allá de lo estético, como forma de apreciación del espectador. Fue la versión que hizo en el Callejón: *Hamlet, lo mismo y lo diverso*. A mi esa sensación de incomodidad, ya no física, sino intelectual o corporal o lo que sea, me parece que es un signo, no me parece un no logro. Que yo no entienda no significa que el tipo no haya logrado lo que quería. Para mí una obra mala es aquella que técnicamente no llega a un piso, que no tenga mínimamente buenas actuaciones, pero no una obra donde no entiendo nada.

–¿En qué medios trabajaste, Ana?

–En *La Nación*, en *Vía Libre*, cuando apareció; en *Irrokuptibles*, donde tuve una página con dos críticas mensuales y luego durante cinco años una crítica semanal; en la revista del San Martín, en *Picadero*, *Funámbulos*, *El Cronista Comercial* unos seis meses. Federico Irazábal tuvo dos años. Y toda la época de *Tres puntos*, a partir del sexto mes de aparición de la revista, y hasta el final, en 2002; en *TXT*, como la anterior de la editorial Capital Intelectual, y un tiempo en *Clarín*, pero no en crítica. La última vez que me acuerdo de haber escrito en una extensión razonable fue en *Tres puntos*, en 1997 o 1998, en su primera etapa.

–¿Cómo has sentido la falta de espacio?

–Ahora estoy en condiciones de hacer entre 2500 o 3000 caracteres, pero no más. Si tuviera más cantidad de espacio, escribiría más críticas, no más largas. Estoy habituada y de todas las posibilidades de lectura, elijo una y planteo una hipótesis de lectura. Entre las urgencias que hay la que más salvaría es que se difunda más cantidad de obras y no una en más profundidad. O sea, que privilegie no el goce de la escritura personal, que está buena y es un desafío, sino la de poder difundir más cantidad de espectáculos, teniendo en cuenta la cantidad que hay de ellos y lo poco que aparecen publicados. También me pasaba estando en *Funámbulos*, que cuando tenía ganas de hablar sobre algo

hacía una entrevista. Habíamos encontrado formatos en *Funámbulos* donde, además de la voz de la dirección, estaba la de los otros, que podían expresar su opinión. Si teníamos dos páginas, pensábamos: tenemos dos páginas y vamos a ver cuánto de jugo le podemos sacar, pensando en ese entonces que, salvo *La Nación*, había pocos medios donde aparecieran críticas. En *Clarín* no había casi nada. La mayoría aparece en Internet.

–¿Creés que hoy, tal cual está, la crítica no sirve?
–No. Estoy en desacuerdo en que la crítica no sirve. Yo dialogo mucho con los críticos de cine y hay un par de ellos que me gustan mucho, que hacen lo mismo que yo: proponer una hipótesis. Está buena la crítica, pero no solo para saber si voy o no a ver una película, sino para ver qué mirada me abre para que pueda ir y verla o al revés. No es inútil, al contrario.

–¿Creés que escribir una crítica muy compleja aleja al público?
–Lo que pasa es que eso podría ser si en vez de estar en retirada la apreciación teatral estuviera en su cenit. Escribir una crítica compleja es una inquietud intelectual que nadie le puede negar a un profesional, salvo el editor, pero hay también un costado que verifiqué en mi experiencia de trabajo y es que a veces los que escriben buscando cierta complejidad, era el caso de Jorge Dubatti en *El Cronista Comercial*, lo hacen en la creencia de que redactando complejo o citando a autores grosos, cautivan a un tipo de lector que conciben esa práctica con una demostración de inteligencia. Me parece que en algunos casos las ideas más interesantes se pueden a veces resumir en dos palabras y no porque dejen de ser complejas. Otra cosa es que la crítica te de pistas, indicios, sobre ciertos autores para que el espectador después pueda hacer su propia indagación. Kurosawa trabajó con Lacan, pero vos no tenías ahí la obra de Lacan, para enterarte tenías luego que hacer tu propio trabajo.

–¿Y qué opinión te despierta la contracrítica?
–Nosotros probamos la contracrítica en *Funámbulos* y los tipos aludidos ni reaccionaron. Salvo Lorenzo Quinteros, nadie hizo reflexión sobre su propio trabajo. En realidad, ellos, los artistas, hacen su propio trabajo, que es hacer la obra. Y nosotros el nuestro que es hacer la crítica.

Federico Irazábal o la crítica como un texto autónomo

Licenciado en Letras en la Universidad de Buenos Aires, crítico teatral e investigador, Federico Irazábal es también actualmente director artístico del Festival Internacional de Buenos Aires. También es crítico del diario *La Nación* desde 2011 y, además de publicar varios libros y ser el actual director de la revista de teatro *Funámbulos* (sale dos veces al año y se publica en la web), ha colaborado en los últimos años con regularidad en otras publicaciones relacionadas con la escena del país. En la entrevista que se le hizo sobre la crítica en este libro, expone su opinión sobre la situación de la crítica actual y plantea la posibilidad de que esta encuentre, más allá de los diarios, otros ámbitos donde pueda desarrollarse de forma autónoma y casi como un objeto artístico. Realizada hace algunos años, la entrevista fue actualizada en noviembre de 2021, con su supervisión.

—¿Cómo te iniciaste en el teatro?

—Me inicié gracias a un concurso de teatro adolescente que se organizaba en Madariaga, el lugar en que nací. Con un grupo de amigos escribimos una obra que hoy llamaríamos "biodramática", a través de la cual contábamos parte de nuestra historia y mostrábamos cómo, en tanto pertenecientes a una minoría sexual, nos sentíamos discriminados. Ese inicio en el teatro, artísticamente muy deficiente, fue un modo político de llegar a la escena una denuncia que consistía en ponerle el cuerpo a una situación de la que no se hablaba en ese territorio bonaerense: la homosexualidad. Esa experiencia me volcó más tarde hacia mi actual perfil, que es el teatro político. Conscientemente fue un acto político, de cuestionamiento a un pueblo de costumbres muy rígidas. De ahí nos rescató el grupo de teatro más antiguo, en el que continué con la actuación, aunque sin que ello me gustara. Por suerte, mientras actuaba, descubrí el rubro técnico, la iluminación en especial, que es lo que más me agrada y si no hiciera crítica teatral me dedicaría a esa función, la de iluminador. Y al llegar a Buenos Aires empecé a estudiar Economía, porque no tenía ganas de cagarme de hambre y estaba muy influenciado por mi vieja. Y para aclarar bien las cosas, decidí hacer un test vocacional. Pensé que me indicaría como orientación preferencial Letras, que también me gustaba. Pero no, me señaló Artes. Y realizando cursos en la universidad en esa carrera, me di cuenta de que había una vinculación muy fuerte entre mi trabajo como diseñador de luces y una corriente teórica, que era la crítica semiótica. Y me volví un semiótico ortodoxo durante gran parte de mi

período académico, hasta que me peleé con esa disciplina, como le debe suceder a buena parte de las personas que pasan por la Academia. En su reemplazo me dediqué a la hermenéutica, que es donde estoy en la actualidad. La crítica teatral me llegó como regalo, ya que mi objetivo era y es la teoría teatral en sus diferentes formas, pero la crítica es un plus que le da al académico contacto con el mundo real. Y desde ahí es donde la hago, pero sin creer en la crítica. No le otorgo ningún valor positivo a la crítica, por lo menos como se ejerce en este país. Ni la periodística ni la académica. Hablo de las dos formas. Jorge Dubatti, de quien fui alumno y miembro de su equipo de investigación, me invitó en cierto momento a trabajar en *El Cronista*, uno de los diarios chicos que hubo en el país, en el que ingresé después de haber recorrido y colaborado en algunas revistas académicas de dudosa eficacia. Así comencé en el periodismo gráfico. Ahí conocí a Ana Durán, con la que trabajábamos en *Vea más*, una revista de la cartelera teatral del Paseo La Plaza. Fue una experiencia muy positiva porque éramos muy libres y le cambiamos el perfil a algunas cosas, sobre todo dándole mucha primacía al teatro marginal antes que al de la avenida Corrientes.

–Algunos periodistas sostienen que en la crítica de teatro o cine se puede sostener una hipótesis como base de ella. Creo que vos no compartías esa posición.

–No, ni en cine ni en teatro. Creo que la crítica se sigue poniendo en el lugar de juez y ahí es donde la caga. No tiene ningún sentido. Lo que sí me interesa es la investigación crítica, que después del proceso de exploración puede desembocar en un libro o en una crítica de 3000 caracteres. Pero siempre con una investigación previa que, en los actuales formatos y reglas de trabajo de los diarios, es imposible hacerla en dos días. Por otra parte, no te lo piden ni te lo pagan. La hermenéutica lo que aporta, aunque no cumple una función, es que privilegia al yo. Y cuando se ejerce a través de la crítica académica hace lo mismo, pero el tema es: ¿quién soy yo en el medio? No soy nadie, no soy un formador de opinión, mis hipótesis no salen a ser discutidas por el mundo como podrían serlo los artículos de Beatriz Sarlo al publicarse en una revista como *Ñ*. Ahí me parece que lo hermenéutico en ella se hacía interesante porque logró ubicarse en el medio de lo político y de ese modo conseguió impacto. Lo mío es simplemente una lectura, no creo poder decir cuando una obra es buena o mala, lo hago y lo digo, pero lo digo desde la relatividad más absoluta. Ahora, ¿se puede decir cuando algo es bueno o malo? ¿Qué quiere decir que tenga buena técnica? ¿La técnica son cuatro libritos que hay que aplicar a un

espectáculo y ver por cuál de ellos está funcionando? ¿O tal vez es una mezcla de todo eso y tal vez no es nada de eso, solo lo que el tipo quiso hacer? Si es lo que el tipo quiso hacer, ¿quién soy yo para decirle que lo que hizo está mal o que eso es malo?

–¿Y qué es lo que intentás vos?
–En todo caso, y refiriéndome a la crítica hermenéutica de un espectáculo, lo que hago cuando estoy en la gráfica, que obliga a un mayor cuidado y te da cierto tiempo para revisar, es poner eso que veo en relación a la tradición cultural que me brinda mi propia biblioteca personal. Pero ese texto no aporta nada al arte ni al teatro en particular, me aporta a mí. Es un trabajo muy narcisista. Me permite mostrar cuanto he leído y cuanto sé y, en todo caso, le digo a alguien por dónde puede entrarle a eso que está en escena. También formular una hipótesis es una forma de asesinar un espectáculo. Porque es muy difícil, cuando vos vas con un prejuicio a ver algo, poder entrarle después por otro lado. Desde la hermenéutica, o desde el lugar de ese juez en el que se termina convirtiendo el crítico, se hace finalmente lo mismo. Porque el espectador se sienta a buscar esa hipótesis y, cuando a vos te dijeron que una cosa es blanca, más si te lo dice una autoridad, te va a costar encontrar que no es blanco. La hipótesis lo que termina haciendo es cerrar lecturas.

–¿Vos hablabas de la gráfica, no de la radio?
–No allí es distinto. En ese lugar bajo todo el tiempo línea y no lo puedo controlar, pero creo que es el formato de la radio, que tiene un rasgo de inmediatez, de efímero que no lo tiene la gráfica. En la radio, en muchos casos hay improvisación. Y es el contacto inmediato, alguien te llama y de pronto te puede putear.

–¿Qué pasaba con los lectores de *Funámbulos* cuando vos la dirigías junto a Ana Durtán?
–*Funámbulos* aparecía cuando muchos de sus lectores habían ya visto los espectáculos. Y entonces se podían pelear con nosotros, porque ya habían construido una lectura propia. Y nosotros teníamos la posibilidad luego de publicar esos comentarios. La crítica de un medio masivo, que anticipa en muchos casos la ida al teatro de una persona, termina asesinando un producto que inevitablemente es abierto, porque inevitablemente hay allí una interpretación, que puede ser un juicio de valor o una hipótesis de lectura, que

cierra la mirada, sobre todo en el lector que es muy influenciable. Y cuando hay tanta inversión en publicidad para apoyar un espectáculo en un diario, es difícil luego tener una mirada ingenua al analizar esa crítica.

–Vos trabajaste haciendo crítica, como dijiste, en el diario *El Cronista*. ¿Qué es lo que se intentaba hacer allí?

–Lo que me gustaba de *El Cronista* es que éramos completamente libres porque a los dueños del diario el suplemento de la sección de Espectáculos les importaba cero. Sospecho que nunca lo leyeron porque, si no lo hubieran cerrado antes. En ese suplemento oscilábamos entre la claridad expositiva periodística del llamado "lenguaje llano" y la abstracción más académica posible. Desde cualquier manual de periodismo lo que se hacía allí era terrible. O lo que yo hacía allí. Era muy joven y quería hacer gala de un conocimiento adquirido y por lo tanto dejaba afuera a cualquier lector de ese medio. Diría que el gran error conceptual de ese suplemento en ese medio no fue el desconocer al "lector real", sino apostar por un lector posible que no era claramente quien pagaba por ese diario. Y por ende conducíamos inevitablemente a la quiebra de esa sección.

–¿Hoy harías eso?

–Debo decir que, aun reconociendo mi error, no obstante, hoy todavía me peleo mucho al leer los diarios con el famoso estilo llano. Porque no sé si estoy convencido de que la crítica sea un género periodístico. Yo la pienso de una manera muy autónoma. La crítica que a mí me interesaría hacer es un texto autónomo del producto al cual le responde y que en ese sentido construye su propio lector, que debería ser atractiva en sí misma y no como medio informativo previo para ir al teatro o como medio posterior para explicarle al lector que dice no haber entendido lo que vio y voy a ver si la crítica del diario me lo explica. A mi ese camino no me interesa. Y en ese punto creo que si la crítica tiene una actitud responsiva respecto de aquello que vio puede llegar a adquirir cierta autonomía como ha ocurrido con las grandes plumas, como ocurre cuando se lee la crítica de un espectáculo que no viste y te da placer, como era el caso de Gerardo Fernández, por lo que es la sintaxis, por lo que es el léxico, lo que es el español. Por la capacidad de juego de construcción de imágenes donde hay toda una cosa que se mezcla con lo literario, que en mi opinión es más interesante que lo periodístico. Entonces si estoy hablando de un espectáculo muy complejo, hermético, que no tiene ningún interés en

comunicarse con los espectadores, y cito a *Los mansos* por recordar alguno, por qué mi crítica, si no la incluyo dentro del periodismo, no podría convertirse en un texto autónomo, algo que podría estar rozando el universo artístico.

–¿Y qué ocurriría en ese caso?

–En ese caso, me preguntaría: ¿por qué tendría entonces que ser llana o clara? ¿Por qué no utilizar eso como disparador para elucubrar un texto en otro género, saliendo del género teatral y yendo al género de la escritura? Un texto producido, diría, desde la reproducción de ciertos mecanismos de complejización para el teatro. Bueno, esos mismos mecanismos yo los aplicaría en la obra escrita. Reconocer esos mecanismos de opacidad y trasladarlos al lenguaje escrito, ¿no sería una buena crítica, no sería un buen parámetro? Eso también, insisto, es una crítica y no lo hay en el teatro, aunque sí lo hay en literatura. En los suplementos de literatura, donde generalmente escriben los escritores, estos son totalmente libres en sus formas de reacción, porque ya se sabe que es un espacio más complejo, que no lo lee cualquier lector. Apunta a un público determinado, y en ese sentido no tiene que dialogar con la gran masa de lectores. Tal vez sería interesante que la crítica asome en otros espacios fuera del periodismo, que sería lo más especializado, como son los suplementos de literatura. Yo envidio esos suplementos y quisiera que hubiera suplementos de teatro como los hay de literatura, como era "Zona" en *Clarín*, que no se basaba en los principios periodísticos al máximo, era complejo, tenía juego poético, tenía conclusiones complejas. A lo que me opongo es a la dictadura de la comprensión. ¿Por qué si se admite que el espectáculo no sea comprensible y se le da al artista la posibilidad de que cree con cierto nivel de complejidad, el crítico no puede hacer en su trabajo su propia creación?

–O sea: admitir que la crítica pueda tener la misma complejidad que a veces tiene un ensayo, una novela.

–¿Por qué no? ¿Se podía escribir el *Antiedipo* en forma clara, directa como para que lo pueda leer cualquier lector? ¿O desde la propia sintaxis ya tenía que ser un texto en sí mismo hermético porque estaba hablando de algo que no puede ser puesto en el lenguaje? Cuando apareció este texto me resultó siempre muy llamativo que después saliera *Mil mesetas*, que es como la continuación del *Antiedipo*. Leyendo ambos, parecía como que, al comprobar que el *Antiedipo* no había llegado a entenderlo casi nadie, los autores se hubieran propuesto escribir *Mil mesetas* en un estilo que fuera más llano. Y ahí tergiversaron el

problema. Por la forma lingüística en que lo construyeron. El *Antiedipo*, en cambio, es coherente, pretende dar cuenta de una problemática social desde la forma y no solo desde el contenido. Y es ahí donde la crítica, incluso la que yo hago, ha perdido ese juego, es como una batalla que se ha perdido. No sé si Sarmiento no escribía así. Es muy difícil plantear de entender o no entender, lo que digo es que las críticas de Sarmiento son críticas enormemente complejas en su abordaje del espectáculo. Y no sé si me da una idea del espectáculo o lo que me transmite no es una idea de sus ideas. Pero era Sarmiento, no era un crítico. Por algo los críticos hemos perdido el espacio de la intelectualidad, hoy no hay críticos teatrales que puedan ser considerados intelectuales como era considerado Gerardo Fernández. Porque perdió peso específico entre los intelectuales, no solo en los medios.

–Sin embargo, el teatro sigue teniendo un peso en el mundo de la cultura.

–Pero no genera lenguaje, no genera discurso. Un David Viñas que se dedicó al teatro y escribió el mejor libro sobre el grotesco, proviene de la literatura. Hay algo en el espesor de la formación literaria que le da a la crítica un soporte que no es solo conceptual, teórico, sino también formal en lo que hace a la vía de expresión. Muchas veces, al leer crítica, siento una enorme pobreza en el uso del idioma, y desde esa pobreza se vuelve muy compleja la exposición de ideas porosas. Todo parece transparentarse y volverse lineal, aunque refiera a objetos, como los que constituyen al teatro, que no operan de ese modo. Este es probablemente el mayor problema que le encuentro como género periodístico: esa disociación con el modo de funcionamiento del objeto. Al haber quedado tan disociado dejó de tener impacto en el propio campo teatral, más allá de luego formar parte de los antecedentes de un artista para constituir una carpeta de presentación al próximo subsidio. Pensar que la crítica queda convertida en eso es un modo gráfico de pensar cómo su soporte, el papel, se convierte en envoltorio de media docena de huevos. Tanto en lo matérico-formal como en lo conceptual pareciera que la crítica ha perdido todo peso y rol social y cultural. Sin embargo, la crítica literaria y la enseñanza de la literatura no han tenido que ver históricamente con la búsqueda de transparencias en los discursos complejos. Sino que ha sabido jugar con las complejidades internas de los textos y el desarrollo teórico sobre los mecanismos de producción textuales. El teatro no tiene nada de todo esto, el cine tampoco lo tenía y sin embargo el cine lo desarrolló. Hay algo en el teatro que habla de que está perdido en el espacio.

Szuchmacher decía en alguna entrevista que le hice: "el teatro debería morir y renacer, pero terminar de una vez por todas con esta agonía constante." Y también dijo que tal vez sea el momento de llamarse a silencio y ver por dónde volver a insertarse.

–¿De dónde viene esa desconfianza tuya a la tendencia a trasmitir ideas en sí mismas complejas con llaneza?

–Esa es una exigencia muy propia del periodismo actual. Ese periodismo es uno de los grandes formadores de opinión y uno de los responsables de eso de lo que nos quejamos todos hoy, que es la destrucción del pensamiento abstracto. Porque los pibes de hoy no pueden elaborar en estos días una idea abstracta, si no que necesitan la idea concreta y no pueden entender que dos más dos son cuatro, dos manzanas más dos manzanas son cuatro y si me comí una manzana me quedan tres, no pueden pensar en el número como una entidad abstracta, me parece que la crítica colabora en esto. Creo que los discursos tienen que exhibir la opacidad que deban tener para poder expresar lo que quieren. No creo demasiado en la "divulgación" de objetos complejos para una llanura que como tal los ataca y deforma.

–¿Dónde te formaste como periodista?

–En *La Maga*. Esa revista cumplía esa función de estimulación. *La Maga* formó mi biblioteca. ¿Por qué *La Maga* no puede estar hoy? Porque no hay una cultura que permita eso y la crítica está dentro de esa cultura. No debemos ser ingenuos de que aquello se perdió. Si formamos parte de los medios y del discurso público, en mayor o menor medida, tenemos que ser responsables en relación a ese discurso y a cómo ese discurso está siendo controlado y operado desde esferas superiores. Si vos concebís a la crítica en sí misma como un acto responsivo es un acto responsivo autoritario porque no tiene respuesta al revés, no hay diálogo, vos hablaste, yo hablé, te maté, no hables más. Si es responsiva solamente no termina de completar el circuito dialógico, es como que dio un paso y se quedó en el camino, ahí es donde creo que no tiene sentido, no podemos iniciar un debate. Ese mecanismo es deficiente. Para salir de eso hay que buscar otros caminos. Ese mecanismo para mi es la autonomía del texto de crítica, desde mi biblioteca, algo más vinculado y cercano a lo artístico, que también es posible y que puede resultar muy atractivo y eso insisto ocurre en literatura.

–¿Sería una suerte de contracrítica?

–Sí, pero no necesariamente tendría que ser un diálogo entre dos, porque a todos nos pasa que expresamos algo públicamente y si conocemos a la persona a la que aludimos luego nos sentamos a discutir y generalmente es una charla muy enriquecedora. Sobre todo, si hablaste mal, porque si hablaste bien no hay diálogo, no hay más que un llamado telefónico para agradecer lo que dijiste. "Gracias che, qué bueno. Coincido plenamente con lo que decís, me ayudaste a pensar el espectáculo." Mentira, tendría que decir: "gracias porque me mandaste tres espectadores más." A lo que me refiero es que por la situación paupérrima del periodismo cultural no hay diálogo, pero no solo con el teatrista, porque eso en todo caso hablaría más de la deformación cultural y la pauperización del propio teatro por la no formación de los teatristas. Es un fenómeno más amplio. Si vamos a hacer un diálogo, que sea un diálogo entre muchos, porque si después se hace público, lo leen mis lectores. En cambio, en el diálogo privado entre el crítico y el artista, el lector está ausente. Pero si en una revista o diario hay solo dos o tres críticas por mes para publicar, qué diálogo vas a establecer. Hoy se puede decir la barbaridad más grande y nadie dice nada. En el fondo no terminamos de asumir que somos comerciantes, que lo que hacemos, si estamos en un medio poderoso, es mandar o restar, eso es lo que hacemos, porque no producimos reflexiones, porque el mundo de los medios ha perdido ese espacio y nosotros no lo hemos sabido defender dentro de un suplemento de cultura que insisto es más cerrado. No será, exagerando un poco, que la crítica hoy es una publicidad encubierta y que la verdadera crítica pasa por los márgenes y que la gran mayoría de esas críticas no las leemos.

CAPÍTULO 7

2021 Y 2022: CRÍTICOS EN ACTIVIDAD HOY

2021 Y 2022. CRÍTICOS EN ACTIVIDAD HOY

Nuevos periodistas invitados

Como una manera de acercarnos un poco más a la actualidad, y sin suponer ni mucho menos que este panorama fuese abarcador de lo que ocurre hoy, mientras íba terminando las páginas del libro (2021) y luego durante el proceso de corrección y ajuste final que hice a la espera de la fecha final de publicación del trabajo (2022), decidí concretar nueve entrevistas más con periodistas que están ejerciendo la crítica teatral en estos días o en algún caso que lo había estado. Entre los que figuran en la selección hay periodistas que podría definir como de larga o mediana trayectoria (entre los 35 y 25 años de oficio), como Gustavo Lladós, Sandra Commisso o Mónica Berman, junto a otros que ya han desarrollado su labor en distintas fechas a partir de los primeros años del siglo o poco después y se han consolidado en su función. Las realizadas en 2021 fueron a Gustavo Lladós (*La Nación*), Sandra Commisso (*Clarín)*, Leni González (*La Nación*), Candela Gomes Diez (*Página 12*) y María Daniela Yaccar (*Página 12*), quien no ejerce ya la crítica en lo específico en su diario, pero lo hizo y hoy sigue escribiendo en ocasiones para Espectáculos de su diario. Y porque tiene una visión sobre la realidad periodística actual que me interesaba reflejar y que además se vincula con uno de los temas abordados en el libro: la precarización. Los tres críticos restantes, convocados en 2022, fueron Mónica Berman (*La Nación*), Daniel Gaguine (*El Calidoscopio de Lucía*), Mercedes Méndez (*La Nación* y otros medios). También fue invitado Jorge Montiel (revista *Noticias*, de Editorial Perfil) a participar y le enviamos un cuestionario por mail para que contestara. Agradeció que lo hubiéramos llamado, aceptó y a la semana o algo más se comunicó para decir que se había atrasado en la respuesta por una gripe. Se fijó un nuevo plazo de entrega, pasado el cual, y ante la necesidad de enviar el libro al Instituto para su publicación, decidimos prescindir de su presencia. Una lástima.

Gustavo Lladós: de *Página 12* a *La Nación*, pasando por *Perfil*

Gustavo Lladós es un periodista y crítico teatral que tiene una aquilatada trayectoria tanto en diarios como revistas. En éstas, junto con ejercer la especialidad se dedicó a otros temas, por lo general del espectáculo, y llegó a ser

editor jefe. Estudió en el Instituto Grafotécnico y más tarde cursó la carrera de Sociología. Y ya en 1988 ingresó a *Página 12*, diario que había sido creado hacía muy poco, a escribir sobre música, pero al poco tiempo se le acercó Homero Alsina Thevenet, que era jefe de la sección de Espectáculos, para decirle que en esa disciplina había mucha gente haciendo crítica y proponerle si no quería pasarse al área de teatro y ahí hacer notas y críticas. Y le agregó, para alentarlo, que le veía capacidad para ello.

–¿Y qué le respondiste?
–Le contesté que era una propuesta interesante, que me encantaba, porque toda mi vida había visto teatro, primero con mi familia y luego solo. De modo que, a los pocos días, ya estaba escribiendo sobre asuntos de teatro. Y recuerdo que escribí bastante. Un día el diario llegó a publicar cinco críticas mías en una edición, cuatro en una página y la restante en otra.

–Supongo que el diario tenía ya más páginas que aquellas doce con las que había empezado al salir, pero no tenía de todos modos mucho espacio.
–Sí, pero Homero le daba una importancia muy grande a la crítica. Él era un gran crítico de cine, pero como jefe se interesaba mucho que salieran las críticas de distintos géneros. No por eso le daba gran espacio al cine, pero sí a las críticas en general, de teatro, cine o música. Y para mí, además de ser un apoyo decisivo en el camino que tomé en periodismo, funcionó como un verdadero maestro, a pesar de que él nunca se presentara en esa condición. Cuando le entregabas una crítica no es que te la aceptaba así nomás, se sentaba al lado tuyo y te decía: "Vamos a chequearla." "En cada línea tiene que haber un dato y en cada párrafo una idea", nos decía siempre. Si eso no pasaba, ni esa línea ni ese párrafo tenían, según él, sentido alguno y te los borraba. Yo estaba de acuerdo con ese método y lo acepté, porque me parecía que los trabajos, al no tener nada de más, pero tampoco de menos, adquirían mucho más valor. De esa manera, el público tenía información y opinión, no saraza. E incorporé esa enseñanza en mi actividad periodística.

–¿Actualmente usás ese método para escribir?
–No es que hoy me siento a ver si cada línea tiene un dato y cada párrafo un concepto, pero lo tengo automatizado, y eso le otorga un plus a cualquier escrito que hago. Esos fueron años, casi tres en *Página 12*, muy intensos, de mucho

provecho. Pasó que a Homero lo sacaron del cargo que tenía y siguió durante un tiempo como crítico de cine, pero la sección quedó en manos de otras personas (la primera en reemplazarlo fue Claudia Acuña) y entonces la crítica teatral empezó de a poco a perder la relevancia que había tenido. Antes de que eso ocurriera se había formado un equipo de críticos muy interesantes en *Página 12*. Yo compartía el trabajo codo a codo con Olga Cosentino y me acuerdo que en los dos primeros años de labor firmamos los dos el balance anual de lo que se había hecho en teatro en Buenos Aires. Y eso fue un orgullo para mí porque considero que Olga fue, sino la mejor, tal vez una de las mejores críticas de teatro en la Argentina de todos los tiempos. Y además, un encanto de persona.

–¿Y qué ocurrió después de esos años iniciales?
–Las cosas cambiaron y yo tuve un ofrecimiento para ir al diario *Nuevo Sur*, y ahí hice también críticas, pero más espaciadas, porque me habían contratado para hacer entrevistas, informes y balances. Después cuando pasé a trabajar en el campo de las revistas, sobre todo en Editorial Perfil, dejé de hacer críticas por muchos años, salvo cuando se trataba de algún espectáculo muy importante y a la revista donde estaba le interesara en particular apoyarlo. Eso hasta hace tres años en que entré a *La Nación* y empecé a hacer entrevistas, notas y también críticas. Después, ante la necesidad de que hubiera alguien que estuviese en condiciones de hacer tanto entrevistas como críticas, me mandaron a mí a Mar del Plata. Y fue a partir de ese viaje que seguí haciendo las dos cosas hasta el día de hoy, en que hago críticas y entrevistas, tanto del circuito comercial como oficial o independiente.

–¿En qué condición estás?
–Primero entré como simple colaborador con un número limitado de trabajos (en condición de monotributista) y ahora estoy como colaborador permanente, sin un número fijo de notas.

–¿Como colaborador cuántas críticas tenías?
–Durante un tiempo eran dos por mes, pero, al pasar a otra categoría, esa cantidad subió.

–Con dos críticas por mes era muy difícil vivir de la profesión.
–Bueno, ahora, hagas las que hagas en cantidad de notas, es muy difícil vivir de lo que escribís en un medio. Y solo con las que escribís como crítico, olvidalo.

–Ese tema aparece como un obstáculo serio para dedicarse a la crítica.
–Y es lógico, porque dedicarse a la crítica exige estudiar, informarse, tratar de ver películas que están en relación con la obra teatral que acabás de ver, comprar libros, ensayos. Eso, digo, si lo querés hacer seriamente. Y nadie te paga ese tiempo que usás para mejorar tu labor. Si podés lo hacés. De alguna manera, es por eso que se va deteriorando el nivel de las críticas, más allá de las capacidades individuales de quienes las escriben.

–Por otro lado, las categorías inciden en lo que se gana.
–Desde luego, no se gana lo mismo si estás fijo en una sección y ganás un sueldo, que si sos un simple colaborador e incluso colaborador permanente. Cuando se está corriendo como un loco tratando de hacer notas en todos lados, como les ocurre a varios periodistas, no se goza del tiempo y la tranquilidad que te ofrecen una situación de estabilidad laboral. Gozando de esta, podés empezar a escribir una crítica y si no te gusta o está incompleta, esperar hasta el otro día para rehacerla o buscar un dato importante que está en un libro y debes buscarlo. También la cada vez más evidente limitación en la cantidad de líneas que les dedican los medios gráficos a las críticas, en especial los diarios, suele perturbar la calidad de las críticas, porque si bien ese número de líneas no determina que una crítica tenga mal o buen nivel, incide un poco en su valor porque hay cosas que para explicarlas e informarlas al público se requiere más espacio y si no te lo conceden seguro que todo será más superficial, por arriba.

–¿No creés que a veces, una crítica desfavorable requiere más espacio?
–Sí, coincido. Cuando un espectáculo es de menor calidad y el crítico tiene una opinión que no es favorable a él, necesita en general más espacio porque se ve ante la obligación de explicar por qué hace ese comentario adverso. Sino lo que escribe queda como una arbitrariedad, un acto de mala fe o un encono personal con alguien. En parte creo que esa menor cantidad de espacio que hoy se da es por la disminución de la pauta publicitaria.

–¿Y en la web hay más espacio?
–Allí no hay limitación. Si uno quiere escribir una crítica larga en la web puede hacerlo, los editores tienen esa contemplación: que el crítico haga esa misma crítica con dos extensiones, una más larga para la web y la más corta, la reducida para el papel. De todos modos, implica una doble labor para el

periodista e incluso para el editor. Cuando se es colaborador a secas se manda la nota a los editores vía email. En cambio, si se es colaborador permanente, el asunto cambia: se tiene que entrar a un sistema operativo que se llama ARC, un lugar donde se tiene que pegar la nota, el título y la volanta. Después el que lo agarra puede dejar o cambiar esos títulos o volantas, como en todos los medios.

–¿Vos no creés que hay una mayor tendencia a privilegiar un periodismo poco reflexivo, más liviano?

–No sé, no te podría discutir si es así o no, pero lo que sí sé es que, con la enorme difusión que han tenido las plataformas, ahora hay mucho más espacio para el *streaming*, que se ha convertido en una suerte de nueva estrella del periodismo en Espectáculos. Y eso se entronizó durante la pandemia y ha quedado. Si te fijás, la mayor cantidad de tapas en las páginas de Espectáculos de los diarios tienen que ver con las plataformas, que son las que más publicidad ofrecen. Otro rasgo nuevo que veo en la actualidad, más allá de la menor importancia y espacio que los diarios dan a la crítica teatral, es que tampoco, ya en el circuito netamente comercial, los productores de los espectáculos les dan relevancia a las críticas. Antes se escribían las críticas y todas ellas eran recogidas por ellos o sus empleados y las colocaban en las puertas de acceso a los teatros para que las viera el público que caminaba por el centro.

–¿Ahora no?

–Han renunciado a ese tipo de publicidad que pueden aportar los comentarios críticos. Eso habla de una desvalorización que también funciona en la cabeza de los productores. Tal vez, eso se pueda revertir. Por lo menos días atrás vi en el Teatro Astral pegadas en las puertas de acceso al *hall* unas diez críticas, entre ellas la mía, que comentan el espectáculo. Podría ser, al menos lo es en ese productor, un signo nuevo, distinto. En el teatro independiente eso se hacía con frecuencia. Ahora, en cambio, algunos productores se han convencido de que las críticas no aumentan la cantidad de entradas vendidas y las han descartado. Yo creo al contrario, que hay interés en el público. Claro que a veces ese interés se limita más la comprobación de cuántas estrellitas tiene un espectáculo y menos a la lectura de la crítica misma.

–Y además de Perfil, donde estuviste muchos años en distintas revistas, ¿en qué otro lugar trabajaste?

–En el Suplemento Joven de *Clarín* como colaborador, donde escribía mucho sobre el teatro *underground*, la movida en el Parakultural con Batato Barea, Urdapilleta, Tortonese, Las Gambas al Ajillo, etc.

–¿Y en Perfil cuánto estuviste?
En total, estuve 18 años. Empecé en *Caras* y allí estuve 11 años. Y, aunque no escribía crítica, seguía yendo al teatro siempre. Y, más allá de notas de color y del corazón, hacía también notas a algunos artistas de renombre. Luego me fui dos años de la editorial y volví como editor jefe de la revista *Luz,* que era la revista dominical del diario *Perfil*, cuando empezó a salir los sábados y domingos. Ahí me encargaba de todo lo que era Espectáculos y de las notas de tapa. También ahí hice algunas críticas. Y ahora que me acuerdo hice críticas como colaborador en *Cronista Comercial* y *Extra*, después estuve en *Nuevo Sur* y en *Teleclic*, una revista destinada al público televisivo, y de ahí pasé a *Caras*, que recién se iniciaba.

–Perfil siempre fue una editorial jodida para trabajar.
–En mi época en *Caras* trabajé a destajo, de lunes a lunes. Y una mañana, me desperté como enajenado y decidí parar. Me dije: hasta acá llegué. Y me tomé un año sabático, porque a la larga esos medios te desgastan. Después en *Luz,* y ya como editor jefe, todo fue más tranquilo y llevadero.

Leni González, una crítica formada en la cancha

Una de las actuales críticas de teatro de *La Nación*, Leni González es egresada de la carrera de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, donde luego de recibirse fue ayudante de trabajos prácticos, lo mismo que en la Universidad Nacional de La Plata. Por esos años hizo también un poco de docencia secundaria. “La historia sigue siendo un amor en mi vida –dijo como para no dejar dudas en la charla que mantuvimos en noviembre de 2021 en el Camarín de las Musas–. Sobre todo, la historia medieval, pero no me considero historiadora. Eso es otra cosa y yo no me dediqué. Debe ser por esa razón, porque no estaba convencida de recorrer ese camino, que decidí hacer otra cosa.” Y lo que resolvió fue empezar a estudiar periodismo en TEA, dentro de una camada en la que se recibieron también Gisela Marziotta, Andy Kusnetzoff, y otros. “En esa escuela empecé a decidir que me dedicaría

a esa actividad, donde pegué el volantazo que me llevó a elegir esta profesión, buscando tal vez algo más caliente, algo de ida y vuelta. Y porque lo que más me gusta es escribir. Y siendo así, qué mejor opción que trabajar de escribir", resumió como síntesis de lo que fue aquella elección. Entre las publicaciones en las que trabajó están los diarios *Perfil* y *Crítica* o revistas como *Ñ*, *Luna*, *Noticias*, *El Guardián*, entre otras.

–¿Y en qué sección empezaste?

–Como mucha otra gente, hice mis primeros pininos en información general, hacía en realidad lo que me dejaban hacer. Es la diferencia que tenemos los que venimos de esos sectores del periodismo donde al comienzo no se puede elegir y se avanza por distintas secciones, con aquellos que desde siempre estuvieron en la crítica pura, por denominarla así, que desde el primer momento fueron detrás de lo que fue su objeto de estudio y tuvieron la posibilidad de conseguirlo. Yo, al llegar, como todos los nuevos ingresantes, pagué el derecho de piso. Por otro lado, eso me dio un entrenamiento formidable, una especie de seminario intensivo en todas esas cosas. Aunque ahora el periodismo escrito está muy venido a menos, yo soy de esas periodistas que pueden escribir tanto en *Crónica* como en *La Nación*. Y si bien, por toda mi formación, me gustaba todo lo que tenía que ver con lo cultural, incluido el teatro al que me gustaba asistir, no pude escribir sobre esos temas hasta pasar un tiempo. Y ocurría además otra cosa: en general, los que escribían de teatro eran los periodistas que trabajaban como colaboradores externos. Entonces si el que trabajaba adentro le afanaba el laburo a un colaborador no se veía bien. Al que estaba afuera y por una cuestión de respeto a ciertos códigos no se le hacía eso, lo que me obligaba, cuando me dedicaba al teatro, a rondar por los circuitos del teatro de los que no se ocupaban en general los críticos: hacer notas, entrevistas. Primero estuve en la revista *Luna*, después en el diario *Perfil*, el que salía todos los días.

–¿Y después del *Perfil* que salía todos los días?

–Estuve en el *Perfil* que ahora sale los fines de semana (sábados y domingos). Y luego en el diario *Crítica* que dirigió Jorge Lanata, siempre colaborando en algún lado. Te hablo de los más conocidos, pero estuve en muchos otros lugares, siempre en trabajos muy inestables. En *Crítica* el que me dio la oportunidad de escribir por primera vez una crítica teatral y me abrió la cancha, fue Marcelo Panozzo, que era editor de Espectáculos. ¿Y por qué me lo ofreció? Porque

nadie lo quería hacer. Duró poco ese diario, pero me dio la oportunidad de poner el pie en serio en la especialidad. Después, al cierre del diario, me empezó a pedir notas para la revista *Ñ,* uno de los mejores editores con los que trabajé, Diego Manso. Allí escribí con total libertad y fui muy feliz. Y en *Noticias*, me llamaron para hacer crítica de televisión. Cuando se labura en la sección de Espectáculos de un medio grande no se puede decir que no a algunos pedidos, argumentar que hacés teatro y nada más. Si lo hacés te rajan. Si se es miembro de la redacción hay que hacer de todo un poco. Yo sabía de tele, porque había hecho trabajos sobre ese medio. Pero, poco a poco, pude dejar la televisión y dedicarme al teatro que era lo que quería. Luego surgió lo de *Funámbulos*, trabajé en *El Guardián* e hice varias notas de teatro. Y me llamaron de TEA Arte para hacer cursos que formaran periodistas especializados en arte, teatro y cultura. Bueno, también duró muy poco. Y más tarde me salió lo del Cervantes, hace cinco años, cuando Ana Durán y Sonia Jaroslavsky le llevaron un proyecto al entonces director del teatro, Alejandro Tantanián, para ver si aceptaba armar allí un Área de Gestión de Público y dijo que sí. Ese proyecto incluye montones de cosas, entre ellas el Programa de Jóvenes Periodistas, que se ocupa durante un año de hacer un curso con quince jóvenes, que, entre otras tareas, arman un blog y cubren la actividad del Cervantes. Y desde hace tres años han encarado también un podcast. Esos dos espacios los cubro yo y ha sido una experiencia muy buena.

–¿Está vinculado a lo que hace hoy Sonia?
–Ella es mi jefa, pero acá la manera de fidelizar, de formar, es mediante la realización de cursos para jóvenes periodistas interesados en teatro. Es mucho lo que se hace en el programa más general de gestión de públicos, que encabeza Sonia. También llevo adelante con Juan Pablo Gómez un espacio que se llama *Conversaciones*, que consiste en transmitir una vez por mes una entrevista pública.

–¿Y Sonia sigue haciendo lo de Formación de Espectadores?
–Sí, lo hace en paralelo, pero en la ciudad.

–¿Hiciste algún curso de teatro para reforzar tu formación?
–Ya te dije: mi formación ha sido en la cancha, mirando y hablando, mirando y hablando. De todos modos, hice algunos cursos, en la carrera de Artes fui de oyente; en la Universidad de Palermo también. Ahí tienen carreras de Dirección y hay cursos. También hice talleres de Dramaturgia, el de Kartun y otros. Pero

en lo esencial soy autodidacta en el tema, claro que con el colchón de haber tenido una carrera universitaria como Historia, que era bastante rigurosa. Y después fui un año a hacer actuación a la escuela de Ricardo Bartis. Lo que veo en los alumnos, es que no van al teatro o lo hacen muy poco. Y en los que hacen cine parece que es lo mismo. Y yo les preguntaba: "¿ustedes están seguros que quieren hacer Espectáculos?" En TEA me pasaba eso. Pero en cine tenías la alternativa de que los alumnos podían ver un film en su casa adquiriendo algún dvd en un videoclub, pero en teatro ¿cómo hacés? Yo les conseguía las entradas y los organizaba para ir, pero costaba un montón que fueran. En el caso de lo que hacemos en el Cervantes funciona, porque son chicos que se anotan para hacer el curso, pero cada uno ya tiene su carrera. Y el interés es muy específico y en general se dedican, aunque sostener un año de curso se les hace difícil, sobre todo en los tramos finales en que aflojan. Pero he tenido alumnas que ya escriben, una es Laura Gómez que escribe en *Página 12* y después hay otras dos que escriben en *Llegas*.

–Lo que pasa es que hoy los diarios, al darle cada vez menos espacio e importancia al teatro, les brindan muy pocas perspectivas a los chicos para que se dediquen a la crítica.
–Gorlero, que es mi jefe en *La Nación,* fue un día a hablar al curso y les dijo a los chicos que era una actividad en extinción. Lo que pasa es que el día en que él deje de estar allí no sé si seguirán saliendo críticas, viste lo breves que son.

–¿Cómo hacés cuando una obra no te gusta? ¿Le pegás?
–No, si algo no me gusta nada, prefiero no escribir. Aunque reconozco que los críticos deberíamos escribir también sobre lo que no nos gusta y fundamentarlo. Es más divertido. Pero es tan poco el espacio y hay tantas dificultades que mejor usarlo para lo recomendable o lo que pueda servir para difusión.

–Además, si se lee cada vez menos…
–Me preguntaba en *Crítica* un editor: "¿Pero esta obra sobre la que escribiste cuánta gente va a verla?" Los diarios se alimentan sobre todo con las figuras conocidas, pero esa modalidad ahoga la posibilidad de cumplir una función básica del periodismo, que es hacer conocer gente, presentar personajes interesantes pero desconocidos. Abrir a lo nuevo. Pero los medios ya no se anticipan, van siempre detrás de las redes. Nos ganaron esas pulseadas.

–Ante ese panorama, ¿cuál creés será el futuro de la crítica?
–En papel parece definitivamente condenada a desaparecer. Y mientras tanto tenemos esta especie de miniatura, que no se ha muerto, pero tampoco está viva, una especie de crítica zombi. Y más adelante ¿dónde se podrá desarrollar? ¿En Internet, en los podcasts, en YouTube? ¿Se podrá ir abriendo paso algo que, aunque cambiado, pueda servir al lector? Además, la tendencia es que esas especialidades tienen cada vez nichos más chiquitos, hay públicos reducidos para cada tema. La verdad es que no sé cuál será ese soporte. Los críticos de cine que sufrieron también los coletazos de la pandemia, muchos de ellos se han readaptado a las series y lograr tener allí un espacio para escribir. Pero, con el teatro, es difícil hacer algo similar. Uno tiene que pensar que la crítica tendría que sostenerse porque es como un elemento importante de la actividad artística y gente formada hay, pero hay algo que no se conecta. En parte, quizás tengamos también la culpa nosotros que no llegamos a imaginar alternativas para estimular esta especialidad.

Sandra Commisso: la crisis por la que atraviesa el periodismo

Principal crítica teatral de *Clarín* desde hace ya algunos años, Sandra Commisso estudió la carrera de Letras en la UBA hasta que esa formación, como dijo en una conversación que mantuvimos por octubre de 2021, la llevó a otro lado, precisamente al periodismo, un oficio que aprendió trabajando en el día a día cubriendo distintas informaciones y del cual, siendo aún joven, puede considerarse una verdadera veterana. Empezó hace 30 años, la mitad de los cuales los pasó haciendo notas para Información General, sección desde la que salía todo el tiempo a la calle a cubrir acontecimientos sobre lo que fuera. Después, poco a poco, se fue acercando a la sección de Espectáculos y, enseguida, a la disciplina de teatro en particular. Eso siempre en *Clarín*, y paralelamente, en algún momento en la revista *Noticias*, pero no mucho tiempo porque tuvo que elegir y se quedó en el diario.

–¿Quién estaba cuando empezaste en Espectáculos?
–Empecé a trabajar con Olga Cosentino y fue lindo porque en realidad, en lo relacionado con el ambiente teatral y la crítica en particular, aprendí mucho de ella. Y después, cuando ella se fue, se jubiló, quedó un espacio, y como no había mucha gente y a mí me gustaba el trabajo que hacía, me fui quedando y

dedicándome más a la especialidad y a acumular experiencia. Y empecé no solo a ir más seguido a ver obras, sino viendo también lo que pasaba alrededor. Me ayudó mi formación en Letras, que me dio alguna herramienta más y de algún modo me vino bien. Y también me aportó una visión más amplia.

–¿Por qué creés que la crítica teatral esté hoy desapareciendo como género en los diarios?

–Respecto de este momento en particular, creo que hay varios motivos que influyen en que la crítica esté casi desapareciendo como género, por lo menos como ese género que uno había conocido en otros años y respecto al espacio que se le dedica en los medios de comunicación, sobre todo en los más importantes dentro de la gráfica. Creo que tiene que ver, como dije, con varias cosas. Un factor es el cambio tecnológico y la aparición de las redes sociales, que han llevado a modificar a todo el periodismo en general. La crítica de teatro, como parte de la sección de Espectáculos, también sufrió los efectos y coletazos de eso. También tiene que ver con que hay como una democratización de la opinión debida, en parte, a las redes sociales, que en principio me parece bien, porque abre el juego, pero, por otro lado, produce el fenómeno de que se opina sobre ciertas cosas, en muchos casos, desde un lugar donde la formación es cero. No me parece mal que todo el mundo opine, pero hay que diferenciar: opinar desde dónde y cómo y con las herramientas adecuadas, con profundidad sobre un espectáculo, es otra cosa. Lo que ha pasado, me parece, es que hay como una suerte de cholulismo teatral, por decirlo de alguna manera. Porque estoy en una red social, me gusta el teatro y voy allí y expreso mi opinión. Y falta ir un poco más allá, de leer entre líneas, porque sino es como quedarse en la opinión de un espectador más y nada más. Y la crítica es otra cosa. Hay que agregar algo más, reflexión en especial. Ese es un punto.

–Hablaste de varios motivos.

–Sí, otro aspecto que es muy importante, radica en la precarización que hoy existe en toda la actividad del periodismo. El periodismo está pasando por una crisis tremenda desde todo punto de vista. Y no solo acá, sino en todo el mundo. Pero hablemos de lo que pasa acá, que es lo que vivimos a diario. Y eso también afecta, perjudica, porque los grandes medios achican sus planteles de periodistas. Y si hay menos periodistas, mucho menos todavía habrá periodistas especializados. En una época, los grandes medios tenían cuatro o cinco personas que se dedicaban a la música clásica, teatro o cine, y ahora gracias si hay algún

colaborador, y vamos quedando los que estamos, que trabajamos solo porque tenemos voluntad propia y nos gusta lo que hacemos, pero no porque tengamos buenas condiciones para hacerlo.

–Han desaparecidos las condiciones que estimulaban a especializarse.
–Es que la precarización tiene que ver con eso, se achican muchos los planteles, hay menos gente para hacer más cosas. El esfuerzo es el doble o el triple y no hay compensación por ello. Uno tiene que hacer y luego no hay reconocimiento. Porque, además, el diario de papel va camino a la extinción, y el mundo de la web, aunque de algún modo ya se instaló, contiene una serie de nichos y cosas que no están explorados. Se prueba a ver qué funciona mejor en la búsqueda de lectores virtuales y ahí, en ese mar de pruebas y experimentos, hay muchas cosas que van quedando en el camino o van desapareciendo. Y todavía no sabemos hacia dónde va a ir. La crítica teatral no es ajena a ese fenómeno. Es como algo muy específico que tiene la web de un diario grande y queda un poco perdido. Antes el lector sabía adónde iba a buscar lo que le interesaba leer y, ahora, es como que no va específicamente a buscarlo y por ahí si lo busca no lo encuentra. Entonces también pasa un poco eso. A veces me pregunto: ¿a qué publico llega eso que una escribe en un medio que utiliza también un espacio virtual y que tiene tanta variedad porque las redes lo han convertido en eso? Todo tiene un mismo nivel: el crimen, la actualidad del día, un tema de cultura, todo está mezclado.

–Sí, de pronto la separación de Wanda Nara tiene mucha más repercusión que un hecho de interés público realmente importante.
–Y, sí. Todo tiene un mismo nivel y además es como el cuento del huevo y la gallina, ¿cuál estuvo primero? La gente va buscar eso y entonces se le da más visibilidad y al darle más visibilidad, lo otro queda rezagado. Los medios, en ese sentido, tienen una responsabilidad respecto de eso y al mismo tiempo responden a una cuestión social que es real, que la gente busca solo eso, pero a la vez si se le das solo eso, ¿cuál es la función del periodismo, aquella frase de educar al soberano?

–El lector se forma también en relación a lo que el medio le proporciona.
–Claro, además, el espacio digital no es como el diario de papel que tiene tantas páginas y se acabaron las páginas y no hay más lugar. Eso no ocurre en el espacio virtual, que es infinito. Uno tiene más posibilidad porque no está

acotado por el espacio físico. Pero también eso le puede jugar en contra porque como hay tanta posibilidad para tantas cosas, los temas se van como diluyendo en ese mar de información. Y volviendo a lo que decíamos, si hubiera una voluntad de formar periodistas en esos temas especiales, de armar un espacio y en esos nichos hubiera más gente haciendo de todo, se iría formando un público que iría a buscar eso en particular, porque hay público para eso.

–Hay público y hay gente capacitada y en condición de hacerlo.
–Seguro. Si en vez de formar más gente y armar más equipos de trabajo, lo único que se piensa es en reducir personal para que menos gente haga más cosas y además se les paga pésimo, es todo lo contrario a lo que se debería hacer.

–¿No será un buen momento para generar un replanteo, tal vez para rescatar lo mejor de la vieja crítica e incorporarle innovaciones que permitan llegar mejor a la gente?
–Es interesante esto que decís, porque allí hay otro aspecto más, y esto es una opinión muy personal, que tiene que ver con el momento que vivimos. Es una época en donde esa figura del crítico tal cual como lo conocimos en un tiempo, más allá de esto que dijimos, ya está en desuso, en decadencia. Se está extinguiendo, porque tiene que ver con una imagen muy ligada con el patriarcado, la imagen del crítico que se sube al púlpito y señala con el dedito y dice "esto sí, esto no." Y además esta figura está autoalimentada por la idea de que el crítico debería ser más estricto aún de lo que se supone que podría serlo. Que se confunde esa tarea que es reflexiva con una especie de ritual de premio-castigo, que también resulta como antipático. Porque después de todo, lo que se está haciendo es hablar de una obra de teatro, donde no hay nada que castigar. Es muy subjetivo. Además sabiendo, como nosotros sabemos, el esfuerzo que implica llevar adelante una obra teatral. Y que cada proyecto depende mucho del público al que va dirigida. En todo lo que se genera en Buenos Aires, que es lo que yo conozco, hay obras para todos los públicos, algunas de más calidad, otras de menos, pero me parece que en algún momento se exageró esa imagen del crítico malo y cuanto más malo mejor. Me parece que de alguna manera esa figura está como desarmándose, porque tiene que ver con otro momento social que ya no va más. Es como el otro extremo del cholulo que, en vez de pegar, vive adorando a sus figuras preferidas.

–Es verdad que la crítica fue reducto de muchas arbitrariedades, pero la idea es hacer una crítica que diga lo que deba, con fundamento sin faltar el respeto a nadie. Y que no se eluda el debate que es tan necesario en cualquier nivel de la sociedad.

–En otra época una mala crítica determinaba si una obra seguía en cartel o no, eso por suerte no pasa más. A lo sumo resta algunas entradas. Nunca estuve de acuerdo con eso, porque me pareció muy fuerte y pone al crítico en un lugar horrible. Esa es mi opinión personal y mi forma de trabajar y cuando hay algo que no me gusta prefiero ignorarlo. Porque con todas las opciones y posibilidades que tengo hoy, prefiero darle lugar a algo que, por lo menos, a mí me pareció interesante. Después si el que va a verlo coincide o no conmigo es otra cosa. Pero, para qué darle espacio a algo que creés que es horrible, cuando hay tantas cosas para ofrecer, para recomendar. Me parece que siempre voy por el lado positivo, porqué recomiendo ver esto y no otra cosa.

–Vos tenés un espacio donde recomendas qué ir a ver.

–Sí, es un sitio, en la web, llamado *Todo Teatro*, un espacio donde puedo hacer un panorama más amplio de todo lo que pasa en el mundo teatral que, obviamente, en los medios grandes no se ve.

–¿Qué pensás de las calificaciones?

–Tampoco creo en ellas, la calificación es un hábito escolar, que no funciona. Es un resabio de aquella conducta de hablar desde el púlpito, del padre orientador que dice: esto está muy bien, esto regular, esto mal. Es un criterio muy reduccionista, que no aporta nada. En todo caso, si hay algo que por algún motivo ocupa un espacio importante, porque es oficial o por otra razón, y no te parece muy feliz en un espectáculo, me parece que poner una calificación no agrega nada. Pero sí, comentar el espectáculo, mediante una reflexión constructiva, como decíamos antes, para que el lector saque sus propias conclusiones y decida si quiere ir a verlo o no. No decirle: no vaya, o ponerle una estrellita de mala, porque no sirve para nada. No es lo mismo. Pero está instalado en los medios que, por rara casualidad, por un lado, hablan de modernizar lo que se hace o escribe, y por el otro recurren a estructuras que ya son anacrónicas. Y tampoco, como dije, funcionan. Y no sé si a un chico de 25 años le importa mucho la estrellita que sale en *Clarín* o *La Nación.* Creo que no. En cambio, un comentario más favorable o menos favorable en la perspectiva que señalo, es diferente. Sobre todo, si se piensa realmente en la necesidad de ganar más

público. Si es así, adecuémonos a las formas que sirven para llegar a un público mayor. Porque además hay otro punto que quiero marcar: que la cantidad de espectáculos es tan inmensa, tan vasta que resulta imposible abarcarla.

–Eso es también verdad.

–Y me parece que en ese sentido los artistas o los empresarios deberían enterarse de lo que pasa en los medios para entender mejor en las condiciones en que trabajamos. Porque, por la precariedad, si hay una persona o dos en un medio y tienen que cubrir todo, ni siquiera llegan al 50 por ciento de lo que ofrece la cartelera porteña. Allí hay un problema cuya resolución no está en manos de los periodistas. Y desde el lugar de la gestión cultural tendría que haber una acción para sostener a los espectáculos y para ayudarlos a difundir sus trabajos, que tampoco existe. Es decir, se juntan muchas patas para contribuir a lo que afecta a la actividad. Y no por falta de crítica, la gente deja de ir al teatro, pero si hubiera una mayor difusión con nuevas formas podría generarse un público que, aunque no lea las críticas, se podría enganchar por otro lado al teatro. Hay gente que descubre el teatro a los 30 o 40 años y le gusta y si tuviera otra posibilidad, no solo en lo económico, sino también por tener más acceso a la difusión, seguramente iría más seguido. Hay muchas situaciones que se juntan para agudizar la situación que se vive.

–Sí, existe una multicausalidad que afecta al tema.

–A mí hay una pregunta que me hacen todo el tiempo los familiares, amigos, conocidos, y es: "¿qué puedo ir a ver?" Está ese vacío: "¿dónde me entero qué ir a ver?" Salvo en la calle Corrientes o alguna otra cosa, no hay mucha posibilidad de enterarse bien. Y siempre que me preguntan, pregunto yo: "Bueno, ¿qué tenes ganas de ver? ¿Es para distenderte? ¿Querés una comedia o te interesa un tema psicológico, social, no sé qué te puede gustar?" Hay espectáculos que, aun siendo muy buenos, no son para todo el público, allí hay una educación que atravesar, como ocurre con la comida y con otras cosas. Ese también era un rasgo de esa crítica a la que nos referíamos de otra época, que es como si pensara que había un solo tipo de teatro para ver, que es bueno. Un concepto un poco elitista, porque en teatro sucede mucho como en la literatura, hay obras excelentes, novelas clásicas y obras para entretenerse, que son para el momento y no cumplen otra función. No siempre se puede ver Shakespeare, y eso no le quita valor. Por eso, cuando voy a ver teatro comercial me pongo en la cabeza que estoy viendo teatro comercial. Y son sus códigos y registros los que trato de

ver y apreciar. Y me fijo mucho en la energía que hay en el público, eso también vale. Porque si todos la pasan bomba y a mí todo lo que veo me parece horrible, algo está pasando conmigo. Estoy viendo otra cosa o la estoy viendo desde otro punto de vista. Es eso. Lo que hace Pompeyo Audivert en *Habitación Macbeth* es formidable, pero no por eso es un trabajo teatral que se lo voy a recomendar a todo el mundo, porque es seguro que a alguna gente no le va a gustar.

–Es una distinción que hay que hacer.

–Durante muchos años, la figura del crítico más clásico, dejaba de lado esa distinción. Eso también va en contra de ganar más público, es malo para el teatro en general. Está bueno que haya muchas opciones y hay que abrir la cabeza en ese sentido. Sino escribís siempre para el gueto y dejás mucha gente afuera. Es como alguien que empieza a leer. Es probable que no lea de entrada Shakespeare o Cervantes. Después, si afina el paladar, seguramente podrá hacerlo y enhorabuena, pero entretanto tiene que ir haciendo la experiencia de aprender a gustar la lectura. Se trata de abrir y no cerrar, de sumar y no restar. Por eso, sí creo que es como un momento para producir un cambio, y en esto tienen que participar los medios, los periodistas especializados, los artistas y los hacedores del ámbito teatral y los sectores culturales, porque cada uno tiene para aportar algo nuevo, solamente con una pata no se puede cambiar y llegar a algo nuevo. Eso es necesario para que haya más teatro, más gente que vaya a verlo y más difusión a través de los medios, porque, de lo contrario, se produce de parte de los artistas que piden que los críticos vayan a verlos y escriban un malestar. Y también un malestar en el crítico que está en el medio y que, por las razones que contamos, no puede satisfacer ese pedido.

–Por la sencilla razón de que el culpable de no satisfacer el pedido no es el periodista.

–Claro, pero ahí hay también responsabilidad entre los que hacen teatro de enterarse por qué no se cubren muchas obras en los medios. Que no es por culpa de los críticos. Si no conocen un poco lo que sucede, tampoco les sirve. Ni hablar de los agentes de prensa.

–En *Clarín*: ¿hay alguna regla que fije que salgan tantas notas?

–No, en este momento, la regla es cero. Lo que hay, lo que aparece publicado, es porque mi jefe conoce lo que se relaciona con el teatro oficial y me lo

va pidiendo y luego, todo el resto, el teatro independiente incluido, que es gigantesco, lo decido yo. Le voy ofreciendo y él me dice que sí. Lo que sucede es que, si yo le propusiera 20 espectáculos al mes, y él me dijera que sí, eso implicaría para mí un esfuerzo sobrehumano que no puedo abordar, primero porque además de teatro escribo de otros temas en el diario y eso me lleva tiempo. Así funcionan las cosas en el medio. Pero, aun suponiendo que pudiera hacerlo, terminaría por redundar en mi contra, porque me gusta mucho el teatro, pero también hacer otras cosas, ver cine, televisión, salir con amigos, leer un libro, tantas cosas que en la vida son deliciosas y que no quiero perderme. Lo que existe, lo que se ve publicado está porque hay voluntad mía de estar enterada de lo que sucede en la cartelera y el medio y, gracias a esa información, determine de lo que vi qué publicar en el diario, qué era más interesante y no podía faltar. Funciona un poco así y creo que sucede en otros medios más o menos parecido. Antes había más críticos y menos obras, ahora hay muchas obras y pocos críticos y menos periodistas. Así que la cuenta no funciona por ningún lado, salvo que con cierta creatividad se pueda replantear, como decía antes, entre varios sectores el problema, y se inventen nuevas formas.

María Daniela Yaccar y la dificultad de ejercer hoy dignamente la profesión

Ingresó a *Página 12* en el año 2009, cuando tenía apenas 22 años. Hoy es una de las periodistas más dúctiles con que cuenta ese diario. Pero antes ya de esa fecha, hacía práctica profesional en la agencia de noticias de la Facultad de Periodismo de Lomas de Zamora, "el espacio donde aprendí todo", nos dijo en una entrevista realizada a principios de noviembre de 2021 en un bar de la avenida Corrientes. En esa facultad a la que alude María Daniela Yaccar, los alumnos que cursaban la licenciatura en periodismo tenían en esa agencia un ámbito de elección voluntaria en el que podían ir aprendiendo, en el ejercicio regular de escribir, los secretos del oficio. Y ella, entusiasmada como estaba por ser periodista, no lo desaprovechó. "En ese lugar –contó– te mandaban a la calle a cubrir cualquier acontecimiento, te pedían notas, realizabas entrevistas, hacías práctica a full. Ahí soy ahora profesora: es un lugar al que le tengo mucho cariño. Y estando allí me surgió la pasantía en *Página 12*. Antes había hecho algo de prensa para algún sindicato, laburé ganándome unas monedas o gratis en alguna revista local (me encargué de editar, por ejemplo, una revista

para un *country*), todo eso hasta que se me presentó la oportunidad de hacer una pasantía en *Página 12* y entré."

–¿Cómo se desarrolló en todos estos años tu trabajo en *Página 12*?
–En el diario recorrí todos los escalones que se deben transitar en estos tiempos de precarización para convertirte en un periodista hecho y derecho. Estuve los primeros seis meses en Cultura y Espectáculos, después se me renovó el contrato de pasante en la misma sección, luego pasé a Cultura como colaboradora, pero con límite de notas para escribir (y en condición de monotributista) y más tarde ya como colaboradora permanente sin límite de notas, pero sin los derechos básicos que debe tener un laburante. Y ahora esta nueva categoría en la que estoy: soy desde hace un año y algo más redactora fija. A esta altura totalizo un período de periodismo activo de 12 o 13 años en el diario, más algunas otras colaboraciones cada tanto en otros espacios.

–¿Hasta cuándo estuviste en Cultura y Espectáculos?
–De hecho, sigo estando, desde ese comienzo hasta ahora he seguido estando, lo que pasa que en mi trabajo periodístico siempre tuve una visión muy social y uno de mis primeros deseos en Cultura fue romper con cierto elitismo que hay en la sección. Me atraían mucho las propuestas culturales de los márgenes, por designar a esa elección o propensión de alguna manera. Me interesaba saber lo que pasaba en la cárcel, en el Borda y otros lugares y escribí sobre eso. Y alguien lo vio y empezaron a llamarme también para colaborar en Sociedad. Y hoy por hoy, estoy en los dos espacios, escribo un poco para Sociedad y un poco para Cultura y también edito una vez por semana una página en la web que me ha servido mucho para entender los nuevos lenguajes de lo virtual, porque, a pesar de ser joven, vengo de una formación más bien tradicional, estoy formada en esa bisagra. La revolución tecnológica no se había instalado tan intensamente como ahora cuando me iba formando en la facultad. Y ahora empecé a aprender algunas reglas que la web te impone: como hacer determinados títulos para atraer un clic, hacer videos, usar las negritas en la tipografía, etc. Que eran cosas que yo no aprendí. Así que estoy en Sociedad, Cultura y en la web. En la web trabajo con un redactor y vamos haciendo las cosas de último momento y escribo también, pero soy sobre todo la responsable de la edición de esas notas, de cómo se ve la portada, cuál es el orden. Y si en ese instante se necesita, también escribo. No es tanto hacer producción propia, sino ir recopilando todo lo que va ocurriendo a último

momento y si nos da el tiempo también escribimos. El objetivo allí es cumplir con lo actual.

–Ese espacio, ¿dónde funciona?
–Ese espacio funcionaba antes de la pandemia en la redacción, pero ésta no funcionó durante la pandemia. Y Últimas Noticias, que así se llama ese espacio en la web, se hace desde nuestros domicilios. Ese espacio se nutre de la producción que salió en el papel y de lo que los editores van subiendo y se ubica en la web. Pero esos espacios, el del papel y web, están todavía subdivididos, fragmentados, no se han unido por completo, pero Últimas Noticias lo que trata es de cubrir lo último que pasó. Mientras vas recibiendo lo que se sube a la portada de la web, al mismo tiempo producís lo que está sucediendo a último momento.

–Empecé a descubrir tus nuevas funciones al empezar a leer tus notas de Chile.
–Sí, ahí se armó la bisagra, el puente de paso hacia los temas de los que me ocupo hoy.

–De algún modo, en la decisión de volcarte hacia otros terrenos en el trabajo, ¿influyó alguna sugerencia del diario?
–Sí. Me convocaron para que escribiera en otras secciones, además de hacerlo en Cultura. Fue predominando en mí esta dualidad que me suele acompañar y en la que me muevo en cuanto a mis gustos en lo laboral, donde un día escribo para acá y otro para allá. Y de joven me decía: "es que nunca voy a llegar a nada porque no me decido por una especialización." Y era así: siempre me costó definirme en mi vida y en mi profesión también (se ríe). Pero, por suerte, lo que en un principio lo veía como una dificultad, como un factor negativo, que me gustara Cultura, pero también Sociedad, por ejemplo, con el tiempo vi que había empezado a ser positivo, aceptable, porque me dio una versatilidad que me ayudó mucho. Y hoy el diario me plantea cualquier tema para hacer y yo intento resolverlo. Entonces me cuesta definir preferencias, pero eso a la vez me hace sentir una periodista de raza, porque me gusta la variedad, la investigación, seguir ciertos problemas, por supuesto, en una dirección que siempre apunta a lo social.

–Lo que se nota al leerte es que te apasionan los temas sobre los que escribís. Yo pienso, por otra parte, que, después de todo, cierta versatilidad es muy buena también.

—El camino que se suele ver con más frecuencia cuando se trabaja en Cultura es que la mayor parte de los periodistas tienden a especializarse en la crítica, es como el camino que uno intuye que debería hacer. Y al no sentirlo así, yo sentía que estaba en falta, que era algo negativo y me preguntaba: ¿qué estoy haciendo acá? ¿Me tendré que limitar todo el tiempo a hacer entrevistas? Porque, a pesar de que hoy la crítica está en crisis, uno sentía que alcanzar ese horizonte era como un objetivo deseable, muy bueno, que le daba cierta autoridad al que escribe en esa especialidad. Y a mí me pasaba que me gustaba mucho el teatro, pero al mismo tiempo tampoco era que fuese fanática del hecho escénico por sobre otras artes, me gusta la música, toco la guitarra, pero no opté por la crítica musical, porque no quería mezclar esa afición, ese amor que tengo, sobre todo con la música vieja, con la obligación de tener que ocuparme de formas musicales que no me interesan. Y, además, sentía que para hacer crítica debía tener una formación teórica, técnica y estética, que yo no tenía, que no había recibido en la carrera donde me formé como periodista. No es que egresé de allí y me propuse seguir una especialidad. Y yo ese bagaje debía adquirirlo y la verdad no tenía ganas de hacerlo, no me llamaba tanto la atención. Y escuchándome me dije: el camino no es por ahí. Y entonces, ¿qué soy? Soy esta mezcla y está bien que así sea.

—Además: supongamos que te formás rigurosamente. Y después, ¿dónde se aplican esos conocimientos? ¿Quién te los pide hoy en periodismo? ¿Qué incentivos te dan los diarios hoy para que te formes tanto si luego te piden buscar chimentos de la farándula?
—Es que creo que lo que vos marcás como la extinción del género de la crítica va atada a la desaparición o extinción de un montón de cosas en el ejercicio del propio periodismo. No es que se extraña a un grupo selecto de críticos que vivían románticamente, como ciertos poetas del pasado, y escribían cosas geniales. Cuando se habla de la crítica de décadas atrás una se refiere a un período de grandes intelectuales y profesionales que no estaban solo en la crítica o en las secciones de cultura, también en el periodismo en general, que estaban en debates continuos y enriquecedores. Mis compañeros más antiguos muchas veces me hablan de ese tiempo. No me gusta romantizar ciertas épocas a las que se considera doradas, pero al oír a esas personas con una o dos décadas más de edad que yo, oigo hablar de una época que creo se perdió, que tenía otros valores, derechos y costumbres en esta profesión. Y esa escucha me da una cierta nostalgia por ese tiempo que no pude vivir. Creo

que hoy el periodista cambió de rol debido a los cambios que se produjeron en la tecnología y en los entornos políticos. Gran parte del periodismo ha quedado subordinado a lo político. Y en eso hay una lucha nuestra, un llamado a una resistencia que tendríamos que estar aplicando en forma continua, a una pelea contra esto que vos planteas, que es este universo de absoluta precarización, que ha avanzado tanto. Y es eso, es la extinción de la crítica y del buen periodismo. Una se pone a hablar con periodistas jóvenes y son cada vez más editores web, son personas que tal vez se han formado en los modelos tradicionales o en ese período intermedio que mezcla lo anterior a lo actual, pero que trabajan para la web y tienen que ver cómo pueden generar más clics, cuáles son las notas más leídas, no importa de qué material se trate. La producción se orienta hacia allí, en esa dirección y eso podría, en principio, pensarse que es porque procura más cantidad de lectores, si es que efectivamente luego se comprueba que ha habido realmente lectura con permanencia sostenida en el clic. Esa tendencia ha provocado que el buen periodismo esté en crisis, pero no porque se carezca hoy de buenos periodistas, los hay y muy buenos, pero enfrascados lamentablemente cada vez más en esa tarea. Por eso, creo que se necesita cada vez más espacios de debate, de reflexión, para que no se muera del todo lo que hemos estado haciendo, para que no desaparezca el buen periodismo, que en rigor se está muriendo. Es realmente muy triste, porque cada día vemos que con las *fake news* o con las notas que en realidad no aportan nada, que trabajan a lo sumo sobre datos curiosos, y ya está, creo que se va perdiendo la profundidad, se está perdiendo la investigación, el chequeo, se pierde la intelectualidad, y en ese mar de desapariciones se pierde también la crítica como género. Y en eso la precarización tiene una responsabilidad grande. Yo tuve largos años hasta poder alcanzar la situación de periodista fija que tengo hoy. Lo logré gracias a una versatilidad que, al ser útil al diario, me abrió otros caminos. Y ahora disfruto de vacaciones y aguinaldo, de esos derechos que son elementales y deberían tener todos los trabajadores, pero que cuestan mucho lograr. Otros seguramente no lo han podido lograr, porque no es tan fácil, el camino está lleno de obstáculos en la actualidad. Y todo eso conspira contra la calidad periodística. No contar con buenas condiciones de trabajo realmente limita mucho, porque el colaborador, así mal llamado, y que es la figura más extendida hoy en el periodismo, cobra por producto hecho. Y en general eso es muy poco.

–En un balance más amplio, se podría decir también que esto es un proceso global donde los intereses que dominan el mundo quieren debilitar a toda costa el pensamiento crítico.

–Exactamente. Es que es muy difícil ejercer el pensamiento crítico. Mientras se trabaja en una empresa sabemos que lo hacemos bajo ciertos intereses. Y no siempre es posible ejercer el pensamiento crítico. Hay días en que una produce algún destello y dice qué bueno, mirá lo que pude escribir, pero al otro día por ahí esa ilusión se le disipa. El periodista necesitaría para poder ejercerlo con más continuidad desentenderse del pensamiento binario, de una grieta que a veces no se sabe si es verdadera o mentirosa. Mientras se escriba desde esa grieta, ¿qué posibilidad hay de ejercer un pensamiento crítico, aun teniendo una ideología que no pacta con lo reaccionario? El periodista debe ser un pensador crítico por naturaleza, no puede ser nunca un aplaudidor del poder. Tenemos que darle al lector elementos para pensar, para poder cuestionar.

–Esa función del periodista es esencial.

–Por eso tenemos que alentar la comunicación alternativa, siempre va a ser el refugio, no sé respecto a la crítica qué está pasando en este momento, pero me parece se debe avanzar en ese sentido, porque si no, no hay salida. Hoy la lucha del periodista por ejercer su profesión dignamente es muy difícil, por todo lo que dijimos: la precarización, la dictadura del clic, la pérdida de determinados valores en la profesión que deberían permanecer. Pero, no hay que resignarse. Además de la búsqueda de los espacios alternativos, hay que insistir en la docencia. Yo hoy he encontrado en ella un lugar reconfortante para defender esos valores que son los que, realmente, le dan sentido a la profesión. "Este, el del periodismo, es un laburito de hormiga en el que hay que ir despacio", les digo a mis alumnos. En la agencia tenemos una página web donde hacemos las prácticas. Y es complicado, porque cuesta ir lento, aceptar que aprender a ser un buen periodista constituye un proceso que lleva tiempo. Y a veces los chicos están invadidos por la ansiedad, que además les inocula esta sociedad tan llena de carencias. Quieren publicar rápido, ver si consiguen un trabajo. Y tienen mucha intolerancia a la frustración y no quieren equivocarse. Yo les digo: "si no te equivocás ahora, después cuando estés en un medio vas a estar frito." Hay que insistir con paciencia, porque cuando entienden lo bueno que pueden ser los resultados de formarse concienzudamente, los chicos lo agradecen.

Candela Gomes Diez: todo influye para que la calidad empeore

También de *Página 12*, adonde ingresó hace unos ocho años en la sección de Cultura y Espectáculos, Candela Gomes Diez empezó su labor periodística dedicándose al teatro, en especial realizando entrevistas y cubriendo también algunos espectáculos. Y fue, ya por 2018, que le empezaron a pedir en la sección que hiciera además crítica de teatro, que fue el año en que más se dedicó a este género y durante un tramo de 2019. Luego, con el advenimiento de la pandemia y la falta de espectáculos teatrales, tuvo un largo paréntesis ocupándose de otros temas. Y, desde el comienzo de una progresiva normalización, retomó en parte esa función. En la conversación que mantuvimos a través de una comunicación por celular, más o menos por el mismo tiempo en que hablamos con Yaccar, nos dijo que también había colaborado en otros medios en distintos temas, pero que crítica teatral solo hizo en *Página 12*.

–¿En el diario hay una indicación precisa de que se haga crítica teatral?

–Sí, se pide que hagamos crítica, pero de un tiempo a esta parte se venía reduciendo la cantidad de críticas y distintas personas, que se habían dedicado a ella, por distintas razones, dejaron de hacerla. Y por eso me llamaron a mí en la fecha que te dije para que retomara la cobertura en esa especialidad en la sección de Espectáculos. Pero la cantidad de críticas que hay en la sección se ha reducido bastante en relación a otras épocas. Son distintos los motivos que explican que no haya tanta crítica en *Página 12*, es un problema complejo, que obedece a varias causas.

–En los últimos años se han notado distintas fluctuaciones respecto del tema. ¿Existe hoy un criterio en base al cual se eligen los espectáculos a los que se hace críticas?

–Te puedo contar cómo me muevo yo, cuál es mi experiencia. Tengo por costumbre proponer los espectáculos que, por razones de conocimiento o interés temático, quiero ver. Pero puede ocurrir que el editor de la sección acepte o rechace lo que propongo y me indique que vaya a ver otra cosa. Es una doble vía de elección: puede venir del editor o de mi persona, pero siempre se necesita el aval final de este último. En mi caso, suelo proponer espectáculos muy puntuales, que a mí me interesan y frente a los cuales siento que tengo algo más que decir que no podría reflejarlo totalmente en una entrevista. Hay temas

relacionados con lo que ocurre en la sociedad que me interesan y que, cuando encuentro reflejados en una pieza que está bien hecha, me incentivan a hacer una crítica. La violencia de género es algo, por ejemplo, que me sensibiliza mucho y estoy siempre muy atenta a lo que ocurre en teatro respecto de ella. De modo que, si esa problemática de la realidad se trata en una obra teatral y tengo mucha tela para reflexionar sobre lo que vi, trato de abordarlo en un comentario teatral, porque me pasa que puedo sentirme algo limitada haciendo solo una entrevista. En particular, porque allí el que debe opinar, básicamente, es el entrevistado. Haciendo una entrevista una se puede quedar corta y entonces ese hecho amerita a veces extender a una crítica esa reflexión, esa valoración del hecho.

–De todos modos, leyendo entrevistas en *Página 12* veo que en ellas suele haber una mezcla entre lo que dice el entrevistado y lo que sostiene el entrevistador con sus valoraciones.
–Sí, cuando hago una entrevista suelo también hacer alguna valoración, pero siempre como algo muy breve. Por eso, cuando estoy frente a un trabajo que tiene mucho contenido, suelo proponer una crítica, como sucedió hace poco con *Precoz*, una obra sobre la paternidad, pero vista desde un lugar muy singular. Eso lo propuse yo, en cambio la sugerencia de escribir sobre un espectáculo más o menos reciente de Los Macocos me lo propuso el editor. Si el editor pide especialmente una crítica es, en general, por alguna de dos razones: una porque alguien de la dirección del diario la solicitó por conocer al director o a uno de los actores. La otra puede ser que la pidan porque alguno de los editores mantiene una relación de amistad con unos de los intérpretes que trabaja en la obra u otra persona. En el caso de Los Macocos, por seguir con un ejemplo más o menos próximo, yo les había hecho una entrevista y cuando me pidieron la crítica podría haber dicho que sí o que no. En este caso no me opuse porque me parece un grupo que trabaja bien, pero no es una obra que hubiera elegido especialmente para hacer la crítica, me interesan otros temas.

–En alguna charla previa a esta entrevista me dijiste también que no te considerabas específicamente una crítica teatral. ¿Por qué lo decís?
–No me considero crítica teatral porque no tengo ese ejercicio de ir semanalmente a ver espectáculos y escribir regularmente críticas. Me considero más una periodista que cuando le piden que haga críticas va, porque es parte de su trabajo, pero privilegiando la asistencia a obras o espectáculos que se

refieran a conflictos que a mí me sensibilizan, me resuenen. No hago, como dije, críticas de cualquier obra. En cambio, un crítico dedicado en exclusividad a esa especialidad es una persona que escribe críticas de todo lo que le mandan hacer, le gusten o no los espectáculos a los que tiene que asistir. Tiene desarrollado el músculo y el ojo para desarrollar ese ejercicio de modo más sistemático. Por supuesto que me han mandado a hacer alguna crítica de obras que no han estado dentro de mi particular interés por un conflicto de la realidad, y las hice, pero no es lo usual.

—¿No te han mandado a ver algo que te ha parecido desastroso?
—No me ha pasado por suerte, pero si ocurriera para esos casos tengo un criterio que he defendido en distintas ocasiones y ante algunos colegas. Y es que prefiero no escribir, porque no le encuentro sentido a escribir sobre algo realmente malo, que no se lo puede defender desde ningún lado. No me llama la atención destrozar un trabajo escénico y por eso le digo al editor que no quiero escribir sobre eso. Prefiero no hacerlo. Sí, me ha pasado de ver obras que no me han gustado mucho, pero a las que les he descubierto elementos rescatables. Y en esos casos, traté de escribir sobre dichos detalles. Nunca fui a ver algo que fuera realmente un desastre. Y es por eso que no me considero crítica, no me interesa, no me quiero poner en ese papel de evaluar el trabajo de otros, no me siento cómoda allí. Y por eso hago lo que hago. Si tuviera que encarnar ese papel que ha tenido tradicionalmente el crítico, creo que ante una obra cuya puesta en escena, actuaciones y otros factores me disgustaran, debería decir lo que realmente pienso de eso. Pero, como digo, prefiero evitar ese rol porque no me siento bien ejerciéndolo, quiero correrme de ese lugar, en principio porque no es un género que pedí hacer, si no que me pidieron que lo haga. A mí me gusta, sobre todo, el género de la entrevista y me agrada escribir sobre distintas cosas, no solo sobre teatro. No me considero una especialista, y he hecho algunos cursos sobre crítica, pero voy al teatro desde otro lugar. Y debido a eso, cuando me toca hacer crítica prefiero poner el ojo en lo bueno de la obra y si no encuentro nada que pueda valorar positivamente prefiero no escribir.

—Este libro habla acerca de cómo ha desaparecido casi por completo aquella crítica que podía incluir tanto la objeción como el elogio.
—Es cierto, ese tipo de crítica en los diarios grandes se ve poco y nada. Me parece que se intenta hacerla más en la periferia, entre los autodidactas o

personas que tienen conocimiento para hacerlo, pero están fuera ya de los medios gráficos, y despuntan el oficio en algún sitio o blog de Internet.

–¿Considerás entonces que aquella crítica que se leía hace algunos años ha perdido lugar y fuerza en los diarios hegemónicos?
–Sí, por eso te decía que creo que hay más de esa crítica en los medios alternativos o en los blogs donde se escribe sobre los distintos espectáculos. Y no en los medios dominantes. En relación a esos diarios, *Página 12* tiene una sección de Cultura y Espectáculos que sale todos los días y también en los suplementos del diario, donde se escriben artículos sobre algunas obras de teatro, como en el caso de Alejandra Varela en *Las 12.* Ella hace reseñas para ese suplemento, muy interesantes y escritas con un criterio más literario que periodístico, pero tampoco son críticas tradicionales.

–Desde luego que hay que abrir la crítica a otras formas, innovar, no hay porqué encerrarse en las fórmulas del pasado como si fueran sagradas.
–*Página 12* tiene poca crítica en lo que es la parte de Cultura y Espectáculos del diario, no se le suele dar tanto espacio como a otras disciplinas. Y hasta hace poco la única que escribía era yo, ahora hay una nueva periodista que aporta también colaboraciones, Laura Gómez.

–Y en la web.
–Lo que aparece en la web es lo que circula como contenido en el diario, no hay un material distinto al que provee la edición de papel. Todo lo que ves en la sección en la web ya estuvo en el diario. A menos que sea una nota especial que por ser muy extensa no puede salir en el diario y entonces se decide que salga en la web y de ese modo el colaborador pueda cobrarla. Esto revela cómo está el periodismo en la actualidad, las condiciones laborales en las que se trabaja, vos necesitás que se publique la nota para cobrarla. Pero salvo una excepción como esa no hay nota que esté en la web que no haya salido antes en papel, al menos es la forma cómo funciona la sección de Cultura y Espectáculos.

–¿Tenés una explicación de por qué decayó la crítica en los espacios que antes tenía?
–Tengo una hipótesis: creo que tiene que ver con las condiciones laborales en las que se trabaja actualmente. Cada vez hay más precarización, el periodista

tiene que laburar para cubrir sus gastos y llegar a redondear un número que le permita vivir. Y para eso debe hacer varias cosas más. No es que hay una persona que hace crítica teatral y nada más y puede vivir de eso, debe hacer muchas otras cosas para llegar a una cifra más o menos razonable, si te piden otra cosa debes hacerla, y a la vez intentas hacer otros trabajos, y ahí se acota también tu tiempo, tu posibilidad de vivir más tranquilo. Lo que ocurre es producto de la precarización, es clarísimo. Después, hubo distintos cambios a lo largo del tiempo en la sección, cuestiones ligadas más a las estrategias editoriales, a qué cosa se le da más o menos importancia.

–¿Conociste a Hilda Cabrera?

–Sí, justamente cuando ingresé como pasante al diario la conocí, pero era el año en que se jubiló. Y a ella, que era redactora, nunca la reemplazaron. Y después está Cecilia Hopkins, que ya no hace crítica y que ahora retomó el trabajo de hacer entrevistas, pero no es que dependa para sostenerse exclusivamente del diario, tiene otras ocupaciones. Yo, en cambio, ahora estoy a full y puedo llegar a hacer unas diez notas mensuales. Esa es una de las razones. Hubo también compañeras que hacían críticas y dejaron de hacerla porque en algún momento las presionaron para que escribiera bien de tal espectáculo. Si se tiene que escribir una crítica sobre el amigo de un jefe, ahí se cae en problemas, porque se condiciona tu laburo. Incluso sé que, a algunas de esas compañeras, les llegaron a modificar sus textos. Y es por esa razón que dejaron de hacer crítica. Por fortuna, a mí todavía no me ocurrió algo así. Los diarios son empresas, y *Página 12*, que tiene una orientación más progresista, a la hora de tratar con los trabajadores tiene un comportamiento que, te aseguro, es tan descarnado como el de *La Nación* y *Clarín*. Es una verdadera doble moral. Creo también que hay otros motivos, *La Nación*, por ejemplo, y lo digo porque soy de leer bastante la sección de Espectáculos de ese diario, tiene por un lado notas de teatro, cine y otro tema que son interesantes, es decir notas con más producción, pero a la vez dedica también muchísimo espacio, mucho más que el que dedica a lo realmente cultural, al chimento, a las noticias frívolas. En sus páginas, conviven una nota de dos páginas, como la que le hizo Gustavo Lladós a Tito Cossa y a Mariano Cossa, con otra que habla del último par de zapatos que se compró Wanda Nara. Y esto es lo que predomina. *Página 12*, en ese sentido, no da espacios a esa lluvia de frivolidades. Días atrás, leyendo *La Nación*, veía una lista de las notas más leídas del diario en las jornadas más recientes, y las tres que habían concitado más atención y estaban en el tope eran las ligadas con

el escándalo que desató Wanda Nara. Y me pregunto si la presencia de todo ese material, fogoneado también por las redes sociales, no es en gran medida el responsable también de la desaparición de distintos géneros periodísticos de calidad. Y eso porque lo que más convoca no es una nota a Tito Cossa o Raúl Serrano sino esa invasión de noticias livianas de la farándula y otras estupideces. Esas notas tienen más clic que las notas culturales, y todo es un combo, se relaciona, un círculo. Los medios están tomados por esa lógica.

–Sí, pero los medios tienen responsabilidad en eso, en el predominio de esa lógica, que es ahora hacia donde apunta su negocio.
–Sí, son las características del negocio, pero relacionadas con ellas también empeoran las condiciones laborales en las que se trabaja. Todo influye para que la calidad se devalúe. Esas condiciones no estimulan al profesional para que trabaje bien, sin el peso encima de saber que les están pagando mal y les exigen a la vez mucho. Hace poco, haciendo una entrevista a unos artistas que hacían un espectáculo, se sorprendían de que hubiera ido antes de dialogar con ellos a ver la obra en la que trabajaban, un gesto que es lo mínimo que debe hacer un profesional que quiere hablar con idoneidad sobre un tema, el de informarse primero. Pero eso es también efecto de la precarización y no lo digo para justificar a quienes lo hacen. Yo también estoy precarizada y sin embargo no dejo de atender esa responsabilidad, pero de verdad, la precarización deteriora la actividad por el mismo daño o malestar que provoca en la gente. Incluso me han comentado de personas que han hecho críticas de una obra sin verla. Y si ir a mantener una entrevista sin haber visto la obra o leído antes el texto es ya un pecado grande, imagínate lo que es escribir sobre algo sin haberlo visto, tal vez guiándose en la gacetilla que recibió previamente de la gente de prensa. Si se ha llegado a eso, realmente estamos en el horno.

Mónica Berman y una hipótesis sobre la escritura y la puesta

"Descubrí que me interesaba el teatro mientras estudiaba en la universidad. Esa atracción empezó primero con el texto dramático. Y eso se explica porque me formé allí para ser crítica literaria, ese es el origen de mi decisión de estudiar Letras", dijo Mónica Berman en un encuentro concretado con el autor de este libro en una charla que se desarrolló en un bar de Caballito en octubre de 2022. Fue una de las últimas entrevistas que realicé para este trabajo y eso se explica

porque en el planteo original que me hice acerca de quiénes serían consultados para estas páginas no incluí, como expliqué, a la crítica teatral de obras para niños y otros géneros. Y no por un prejuicio, sino porque me vi obligado a limitar mi campo de acción so pena de no poder terminar el texto. Y Mónica venía escribiendo hace tiempo –y empezó a hacerlo también en *La Nación* en 2012– en esa especialidad. Pero una reflexión más detenida sobre lo que ha sido su labor, que incluye una prolongada y valiosa dedicación a la enseñanza en temas ligados a las artes escénicas, la producción de varios libros y el hecho de que los últimos años el diario en el que se desempeñaba empezó a demandarle un espectro de críticas que excedía el radio de atención al teatro para chicos, me alertó que estaba en un error. Y, modificando mi primera decisión, la llamé para ver si quería hacer esta entrevista y con su habitual buena disposición dijo que sí.

En la enseñanza se ha desempeñado como docente, entre otras cosas, de Análisis del Texto Dramático y Espectacular y de Historia del Teatro en el IUNA, y de Semiología en el CBC. Y hoy coordina el área de Comunicación y Artes Escénicas en la carrera de Comunicación de la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA. Y ha hecho crítica teatral en *Funámbulos*, *Alternativa Teatral*, *Crítica teatral*, *Montaje Decadente*, *La Nación*. Entre sus trabajos bibliográficos se destacan *Teatro en el borde: la ruptura de los verosímiles*; *La construcción de lo radiofónico: el radioteatro*; *Pasado y presente de un mundo posible del teatro independiente al comunitario*; y *Comunicación y artes escénicas*; además de ser compiladora y partícipe de *Las resistencias del objeto. Máquina Hamlet*, investigación realizada mediante diálogos con distintos responsables de la puesta en Buenos Aires (1995) de ese texto de Heiner Müller. A eso añade un blog llamado *La Máquina de Escribir*.

–Me contestaste hablando de tu atracción por el teatro, que comenzó estudiando Letras. ¿Y cuándo empezaste a hacer crítica teatral?

–Primero empecé a escribir crítica académica en GETEA, porque estudiaba allí con Osvaldo Pellettieri. Y luego empecé con la crítica teatral periodística al ser invitada a colaborar en la revista *Funámbulos* por 1999, si bien antes de eso había hecho una experiencia en *Magazine Literario*, donde me encargaron la crítica de una obra para chicos. Pero en *Funámbulos*, al entregar mi primer trabajo, recuerdo que Ana Durán, su directora, me dijo: "Mirá Mónica, leí tres veces el texto y no se entiende." Y esa observación, que escuché con mucha atención, contribuyó a que decidiera renunciar al lenguaje académico y empezara a escribir de una manera más llana, porque lo que Ana me señalaba, con mucho criterio, era que, en un medio destinado al público masivo, como es *La Nación*,

por ejemplo, resulta imposible no escribir con claridad. Por suerte, el "no se entiende" fue una advertencia que apareció rápido en mi carrera profesional y me vino muy bien. Significó una indicación que me llevó a un verdadero cambio de paradigma, al punto que escribir para un círculo de cristal hace rato que no me interesa.

–¿Cuál es el sentido de escribir así?
–Haberse formado en la universidad no justifica escribir en forma oscura. Hay buenos críticos literarios aquí y en el mundo a los que se lee entendiéndolos y disfrutándolos. Me parece innecesario escribir así, sino ¿para quién escribís? ¿Para vos mismo? No tiene gracia. ¿Escribís para un cenáculo íntimo? Tampoco tiene gracia. Lo que suelo decir es que la crítica lo que hace es contactar, si es posible, a cada puesta con su espectador modelo. Tenemos tanto teatro que allí hay seguro algo para cada uno. De modo que al crítico lo que le toca es escribir para ese espectador. Y si lo hace en chino no hay modo de establecer esa conexión.

–Y, al contactar, informa, puede brindar elementos que ayuden a descubrir ciertos aspectos del espectáculo y otras cosas, pero eso el espectador siempre deberá completarlo con su propia reflexión, su propia experiencia frente a lo que ve.
–Sí, ahí comienza todo un proceso. La hipótesis de los que creen que las recomendaciones provocan una inmediata adhesión del lector, como si se les introdujera en el cuerpo una aguja hipodérmica con un líquido que los convence de inmediato. No hay un pasaje automático entre lo que dice el crítico y el posible efecto de convencimiento que provocaría en el lector. El proceso es siempre más complejo.

–Esto sin descartar que los medios, intentan siempre orientar y seducir al público con ciertas ideas o proyectos. Sería ingenuo desconocerlo. Lo que decimos es simplemente que ese proceso de seducción no es siempre tan simple y directo.
–Y, además, lo que te pasa con una obra puede cambiar si la ves varias veces. Capaz que ves una obra la primera vez y no te gusta y a la vez siguiente pensás: ¿cómo no me gustó esto? Si es fantástico.

–Creo que en ese sentido estamos en déficit respecto al debate que debería haber entre los mismos críticos sobre el problema,

incluso ya sin pensar en los diarios como espacio buscado para esa especialidad.

−Totalmente. Yo tengo incluso una hipótesis respecto de la crítica, que obviamente no la plantearía en un medio masivo porque me sacarían a patadas. Y es que lo que determina el tipo de escritura de cada crítica es la puesta. En general, no se debería escribir, y mucho menos en un diario, en difícil. Pero reconozco que hay puestas que habilitan a otra cosa, a usar los hipertextos, a romper el lenguaje, a no poner puntos ni comas, a elaborar una escritura más poética, en respuesta a una estructura escénica que es dislocada. Porque, finalmente, la crítica es un metadiscurso, es un discurso que nace sin discurso previo. Entonces, me parece lógico pensarlo desde allí. De pronto, hay obras que son herméticas y no está mal que se diga de manera hermética que la obra tiene esa característica. A veces es una forma de decir que la obra y la puesta tienen vuelo poético. Y de advertir que si buscás algo llano, ese no es el lugar adónde debes ir. Desde luego, esa práctica la podés hacer solo en tu blog. Yo lo he hecho en el mío. A veces no pongo puntos, dejo oraciones incompletas. Y luego vienen los que te dicen: "Ah, no sabe escribir." Pero, bueno, a esta altura ya me banco ese tipo de cosas.

−Hay que pensar también que algunas obras, sin ser herméticas, tienen un significado que se abre a distintas interpretaciones.

−En teatro para niños, a menudo hay trabajos que están presididos por la intención de llegar a espectadores con distintas capas de entendimiento y disfrute: a los chicos de cierta edad les gusta determinadas cosas, a los que son algo mayores otras. Y así en general. Eso se da pocas veces, pero cuando funciona es maravilloso, alucinante. Y se comprueba bien al oír a la salida de la función las distintas interpretaciones que se oyen.

−Frente a todas las actuales dificultades por las que atraviesa el crítico hoy, ¿qué ventajas ves para quienes hoy practican la especialidad?

−Me parece que la única ventaja que tenemos hoy es que el crítico bajó de la torre de cristal en la que estaban los antiguos representantes del oficio. Porque hubo épocas en que la palabra del crítico era santa y si te bajaba la caña chau la obra. Los críticos hacían *bullying*. Eso no pasa en estos días. Por lo menos acá, porque conozco una colega mexicana que escribió una tesis en su país donde cuenta que allí las críticas son muy demoledoras y supermachistas, misóginas.

–Pero, ¿coincidís en que no hay un marco ni social ni cultural propicio para la crítica?

–No, diría que no lo hay. Me parece que es hora de empezar a repensar algunas cosas. Si lo pensamos en términos de plataformas, por ejemplo, tal vez lo lógico sería que aparecieran críticas en Twitter, como aparecen en YouTube. Si otras disciplinas hacen crítica allí, ¿por qué no podría pasar lo mismo en teatro? Hay que pensar que durante la pandemia todo lo que tenía que ver con las artes escénicas estalló. Hubo una producción creativa en el espacio virtual, pero no se vio crítica. Así que hay algo que no termina de articularse en las plataformas. Se hicieron trabajos interesantes en esas experiencias, pero no hubo respuestas desde lo metadiscursivo. Por lo menos acá. Hay una chica en Bahía Blanca, Anabel Ledesma, que sí trabajó en ese espacio a través de su blog. Y hay un universo de personas que se dedican a recomendar, pero no hacen crítica. Y me parece que sería absolutamente pertinente que la hubiera.

–Creo también que hay que ir alentando ciertas formas de presencia en lo virtual porque en el plano de lo gráfico el lugar es cada vez más escaso.

–Entre otras cosas, porque es una brutalidad que no haya crítica en un país donde se genera un teatro como el nuestro, con una industria que genera trabajo y le da ese rasgo tan especial a nuestra identidad. Por otra parte, no hay que perder esa fuente formidable de relatos que construyen identidad, que nos cuentan historias que no están relacionadas con lo ajeno. No es lo mismo una que otra línea y existe una escasa conciencia de ello. Sabemos todo lo que ocurre en Broadway o Hollywood, pero poco y nada de lo que ocurre acá. Es importante no olvidarse de esto. A veces circula una concepción de la cultura que realmente es difícil de entender. Y los críticos, si tuviéramos un espacio, podríamos ayudar en ese terreno. Porque teatro hay en todo el país y también gente interesada en participar de actividades que ayuden a difundirlo. El año pasado unas chicas hicieron un festival en La Plata, al que me invitaron para hacer un taller donde se vieran herramientas de análisis para cubrir las obras del encuentro. Y en Bariloche y otros lugares hay personas que pretenden lo mismo.

–Hablame un poco del *Proyecto Pierre. Construyendo el hábito de concurrir al teatro*. ¿De qué se trata?

–Lo llevamos a cabo entre Fernanda Blanco, Ludmila Botta y yo. Vamos por la quinta edición. Ellas se habían recibido en la licenciatura en Comunicación y les

interesaba el tema de las artes escénicas. Y en algunos encuentros que tuvimos convinimos en que el púbico de la universidad debería contar con personas dispuestas a ir al teatro, como fue a mitad del siglo XX en que eran habitúes. Y se nos ocurrió elaborar un proyecto para convocar a estudiantes de nuestra facultad de Comunicaciones y Ciencias Sociales con voluntad de ir al teatro. Y para eso armamos grupos y empezamos con ellos a ver obras, que elegíamos nosotros pensando en asistir a una programación variada: teatro comunitario, independiente, musical vernáculo y también para chicos, para acabar en este último caso con ciertos prejuicios que existen sobre ese género. Empezamos con estudiantes y después ampliamos el campo a los docentes por pedido de ellos mismos. Ahora se ajustó un poco porque nuestro objetivo era crear mediadores que sean los encargados de llevar a otras personas al teatro. Vamos a ver la obra y luego charlamos algo sobre ella, su tipo de lenguaje, etc. Y tenemos una página donde escribir también. Durante la pandemia paramos, y ahora retomamos las visitas.

–En *La Nación*, ahora escribís de todo, ¿no?
–Sí, al principio escribía sobre teatro para niños, junto a Juan Garff. Y ahora, desde hace un tiempo, escribo sobre todo, salvo en los casos en que algo no me gusta y no escribo.

Daniel Gaguine: la crítica y la sal de la vida

Con Daniel Gaguine nos conocemos hace muchos años. Es de esos críticos formados a los que se suele ver con frecuencia en los espectáculos y siempre con buena disposición a la charla. Creo haberle hecho antes alguna entrevista respecto al tema de la crítica y me parecía que, a pesar de trabajar en la actualidad en un blog personal en Internet (espacio que no abarca este libro), era útil conversar con él y consultarlo porque es una de esas personas que están bien consustanciadas con lo que ocurre hoy en ese territorio. Nos vimos también en un bar de Caballito, el mismo donde nos encontramos con Mónica Berman, que es su amiga, y ahí iniciamos este diálogo que comenzó con un pedido de que nos hiciera un breve racconto de su trayectoria en la profesión y los motivos que lo impulsaron a abrazarla.

"Desde muy chico me interesó leer diarios, revistas y libros –evocó–. Y ya a los 10 años llegó a mis manos la novela *El archivo de Odessa* (*The Odessa File*),

del autor inglés Frederick Forsyth, que contaba la historia de un periodista, Peter Muller, hijo único como yo, que se metía a investigar el caso de unos nazis que habían cometido atrocidades. Y yo me identifiqué tanto que me dije: 'Yo quiero hacer esto.' Y empecé a despuntar el oficio trabajando en espacios radiales de Radio Cooperativa y La Tribu y algunos medios independientes hasta llegar más tarde al diario *Noticias Urbanas*, de la ciudad de Buenos Aires, donde tenía una sección semanal en la que podía escribir cuatro críticas. Y ahí empecé a ver mucho teatro, mucho más del que me permitía publicar el diario. Estuve allí de 2007 al 2013. En esa fecha me echaron junto a otros compañeros por pedir que nos blanquearan. Y después pasé a un portal de la Ciudad de Buenos Aires, donde estuve dos años. Y en forma paralela vendía notas para distintas publicaciones de aquí y de algunas provincias. Y en 2010 abrí el blog *El Calidoscopio de Lucía*, que todavía mantengo."

–Sos un estudiante avanzado de la carrera de Ciencias Sociales, donde estás cursando el profesorado según creo. Y estás trabajando en una tesis sobre crítica teatral. ¿Es así?

–Sí, tengo como tutora de la tesis a Mónica Berman. La estoy escribiendo sobre crítica teatral, pero a la vez cruzo el tema con conceptos de filosofía, capital simbólico o cultural, lo cual me permite incorporar en algunos capítulos autores como Bourdieu, Marx o Foucault. Y voy a tomar algunas cuestiones periodísticas de Roberto Arlt. Espero concluirla pronto, pero retomo algo que dicen los productores musicales: las producciones no se terminan, se abandonan. Si no es así, no se acaban nunca.

–Sos de los críticos que sostienen que cuando algo no les gusta prefieren no escribir. ¿Cuál es el motivo de esa decisión?

Me parece que al día de hoy se producen dos situaciones, influenciadas por el lugar desde donde se escribe. Cuando se trabaja en una redacción, uno va al teatro a ver lo que le piden o propone y en esa tarea se choca con todo: teatro del bueno, el malo, el de las estrellitas, lo que sea. Y hay que escribir sobre lo que te toca. Pero, cuando se empieza a escribir de manera independiente, esa modalidad se revisa, porque hay que elegir entre algo que no te gustó y algo que estaba realmente bueno. La otra situación es que hoy no existe clima para criticar, no hay disposición para el debate. Te cuento lo que me pasó a mí. Desde *El Caleidoscopio de Lucía* cubrí la marcha de los teatreros por la caída de los premios municipales. Estuve luego en la conferencia de prensa

con Enrique Avogadro y otros altos funcionarios de la ciudad de Buenos Aires preguntándoles qué pasaba con los premios. Y salvo Alejandro Cruz nadie preguntó sobre el tema y el encuentro tenía que ver con eso. Entonces, existen portales que dicen apoyar al teatro independiente, pero ni bien ven una posibilidad para subirse al teatro comercial lo hacen, portales que tienen mucha plata detrás y gran difusión. Ahora claro, negar la crítica en la vida de las sociedades es horrible, es un paso atrás en la humanidad, que empequeñece el pensamiento. Pensar es esencial para la vida de las personas: nos sentamos a charlar en una mesa y cada uno elige lo que quiere después de analizar la carta y separar lo que quiere de lo que no quiere, de lo que considera bueno, de lo que descarta.

–¿Y entonces, por qué decís que solo haces crítica de lo que te gusta?
–Voy a explicarlo mejor. No es que yo no haga crítica negativa sobre algunos espectáculos. Si voy a ver una obra en la avenida Corrientes que no me gusta, algo comercial, allí no tengo problemas en criticar. Pero parto del siguiente cálculo: la persona que va a ver esa obra paga una entrada que es cara y luego, si va acompañado, que es lo más corriente, va a comer a la salida. ¿Cuánto gasta? Bueno, yo me planteo que si escribo bien sobre un espectáculo donde una persona con su acompañante gasta unos diez mil pesos, se los estoy robando. Y vos sabés que el mayor capital del periodista es su palabra. A uno lo convocan por lo que escribió, por su trayectoria, entonces, ¿cómo le voy a meter la mano en el bolsillo a ese tipo que me lee para quedar bien con el productor? Porque con esa plata te vas a ver dos o tres espectáculos en los teatros independientes, que son bárbaros y conocés otro mundo. Y ves algo que te permite pensar, que te deja muchas preguntas. Esa es la función del crítico como conector que le transmite al lector ciertos saberes, que después el propio lector aceptará o rechazará. Por eso no puedo recomendar algo que no me gustó. Uno, si no quiere pelearse con nadie, ya tiene el filtro previo de los agentes que te preguntan: ¿qué te pareció el espectáculo, cómo la pasaste? Por eso, cuando aparece una obra con muchos reportajes y ninguna crítica, ya se sabe que esa obra, sobre todo en la calle Corrientes y con determinadas figuritas, fracasó.

–Por esas y otras razones, la crítica real es una tradición cultural que se ha ido empobreciendo tanto.
–También se ha empobrecido porque las redacciones se han llenado de pasantes que no tienen la suficiente formación ni teatral ni cultural, una

formación que por otra parte nadie les exige. Muchos de esos pasantes suelen ser jovencitos a los que se les ofrece una oportunidad, lo cual me parece fantástico, pero no siempre están a la altura de lo que exige hacer ciertas críticas. Y entonces, van a ver teatro y de pronto se encuentran con algún buen artista y descubren que es maravilloso, cuando por ahí es un profesional que tiene ya mucho recorrido y es conocido por su idoneidad. O hay lugares como *Página 12*, donde regalan notas, puntajes a granel. Y uno no puede menos que recordar las épocas en que escribían Hilda Cabrera o cuando Cecilia Hopkins hacía críticas (hoy hace notas o entrevistas nada más). Una vez recuerdo que salió una crítica de *Jauría,* una obra de Vanesa González, donde encontraban hallazgos que ni el mismo director había admitido lograr en su flyer.

–Habrá que ver si, con el tiempo, en el espacio virtual se modifica ese panorama que planteás.

–¿Sabés de quién depende? De los agentes de prensa. Porque si esa gente tiene que elegir entre un crítico con trayectoria al que puede no gustarle la obra y un youtuber (o bloguero) al que seguro le agradará, no lo piensa dos veces: invita seguro al segundo. La crítica se está transformando en algo que se reduce solo a la recomendación. Además, las recomendaciones te advierten, por las dudas, que la lectura de lo que informan no le insumirá al receptor más de dos o tres minutos, así no huyen hacia otro lugar. A veces quiero ser optimista, pero la verdad no le encuentro la vuelta. A fin de año cumplo 50 años y dentro de los periodistas/críticos sigo estando entre los más pibes. Y hay otra gente más chica que no ha alcanzado todavía la debida madurez. Un editor me dijo una vez: "Uno crece cuando deja de tener doble apellido": Daniel de *Noticias Urbanas*, Mónica de *La Nación*, Ana de *Perfil.* Cuando dejás de tener esa doble denominación y te reconocen solo por tu nombre: Olga Cosentino, Carlos Pacheco o quien sea, se acabó esa etapa de maduración y te reconocen por tu trayectoria. Los otros siguen siendo todavía potros que se convierten en caballo sin cabalgar.

–Hablame un poco de *El Calidoscopio de Lucía*.

–Se inició en 2010 y es una página que tiene ya doce años. Surge cuando yo estaba, como te dije, en el diario *Noticias Urbanas*. Pero tenía tanto material de teatro para escribir que el diario no me alcanzaba para canalizar todo. Entonces abrí ese blog y lo abrí a otras disciplinas. Y ahí empecé a cubrir BAFICI, recitales. También comencé a ampliar mis conocimientos en materia teatral estudiando

dirección con Rubén Szuchmacher, hice un curso con Mauricio Kartun, estuve en un taller de clown. Veía todo tipo de teatro: comunitario, de la avenida Corrientes, oficial, independiente. Y traté de trascender en las críticas la mera información e indagar por qué el teatro se produce en un contexto histórico que no puede serle indiferente al crítico. Por algo, en 2018, Kartun decía que había gente que se enojaba con *Terrenal*. Lo mismo con el *Hamlet* de Szuchmacher.Y empecé a reparar en artistas como Alberto Ajaka, en directores y dramaturgos que se preocupan por los márgenes de la sociedad, por los problemas de su tiempo, que son también los que deben desvelar al periodista como intelectual, como hombre de su época que debe meter el dedo en la llaga cuando es necesario.

–Eso es fundamental.

–Porque hay toda una corriente de público y de críticos que trata de encontrar un lugar que los contacte con el éxito o con las obras apacibles, que transmiten confort anímico y mental. Y si bien tienen derecho a que les guste eso, recorrer ese solo camino es empobrecedor. Si hay algo que de verdad le da riqueza al teatro, y la experiencia argentina lo ha demostrado, es la diversidad. Y muchas veces, ese tipo de teatro *light* tiene grupos de críticos que lo alientan, pero sin saber demasiado a lo que se refieren, porque son capaces de ver una obra de las hermanas Marull y otra de Mariela Asensio y la Bustamante y creen que es lo mismo. Y no lo es. Por eso te digo: quiero ser optimista en que todo mejorará, pero me cuesta. Cuando aparecieron los blogs parecía que iba a abrir una etapa de democratización en las comunicaciones. Y a mí me pareció bárbaro. Surgieron blogs como *Uno Teatral*; después estaba *Puesta en Escena*, perteneciente a Teresa Gatto; *Critica Teatral*, de Gabriel Peralta; el panorama era bueno, pero después algunos empezaron a desaparecer y surgieron otros que lo único que hacían era sacar una foto y decir qué buena que está esa obra.

–El sueño de la democratización duró poco.

–La riqueza del teatro está en las distintas propuestas. Y la del crítico está en reflejar esa diversidad y opinar sobre eso.

–Volviendo a *Calidoscopio de Lucía*. ¿Cómo lo sostenés?

–No, no tengo publicidad. Pero voy a relanzarlo y a hacerlo oficialmente. Y, luego de más de diez años, trataré de conseguir un subsidio. El tema es que no lo puedo mantener solo en lo económico. La página llegó en una época a tener hasta 1 100 visitas por día y se dirigía a un público amplio, porque yo trataba

que su información fuera muy variada para tratar de llegar a la mayor cantidad de lectores posible.

Mercedes Méndez o las razones para defender la crítica

Nació en Mar del Plata, la ciudad donde descubrió, siendo todavía joven, que quería ser periodista y que le gustaba también la actuación. De modo que, terminando el secundario, ya había decidido ingresar a estudiar periodismo en la universidad local. Y los 18 años ya cursaba el primer año de la carrera, cuando un profesor, que le vio condiciones para escribir, la recomendó para empezar a trabajar en *El Atlántico*, un conocido diario de la Perla del Atlántico. "Allí, en esa experiencia inicial, tuve que hacer un poco de todo –nos contó el día de octubre de 2022 en que nos encontramos para conversar en el *hall* de la biblioteca de Argentores–, desde cubrir algún accidente como concurrir a una conferencia de Lilita Carrió. Y elaborar gacetillas a cada rato. Esto sucedió en 2002 y ya habíamos entrado en la modernidad (es decir, ya había llegado la tecnología), pero en el diario se usaban todavía las máquinas de escribir. De modo que hoy, a los 38 años, puedo decir que empecé a escribir en una de esas máquinas. Pero, rápidamente, llegó una computadora con Internet y allí íbamos todos a consultar ciertos datos. Es decir, fui testigo de cómo se iniciaba un proceso de transición en el periodismo del país, que no afectaría solo el plano técnico de la profesión."

"Dos años después, *El Atlántico* ya dependía de *Crónica* y este diario hacía unos suplementos de verano con temas ligados a la playa y las vacaciones. Y allí me contacté con gente de su redacción y al poco tiempo me ofrecieron venir a Buenos Aires a hacer una pasantía. Y con 20 años me vine a vivir a Buenos Aires con mi pareja de ese entonces –continuó–, que también era periodista. Y me largué a trabajar en ese diario, aunque al poco tiempo la relación se diluyó y por suerte me llamaron de *La Razón*, que entre 2004 y 2005 ya pertenecía a *Clarín.* El primer lugar que tuve fue en el suplemento de turismo de *La Razón* y luego pasé a otros temas, pero sin llegar aún a cubrir teatro. Y a los 23 años, puedo decir que tenía mucha experiencia en cubrir la actividad legislativa. Y fue por entonces que decidí retomar las clases de actuación que había empezado en Mar del Plata con el conocido director y docente Antonio Mónaco. Y mi nuevo profesor fue en esta oportunidad nada menos que Eduardo Pavlovsky."

–¿Conocías sus trabajos como autor y actor?

–Sí, era uno de mis ídolos, estaba enamorada de él como actor, de su potencia en el escenario, realmente conmovedora. Así que una de las primeras cosas que hice al poco tiempo de llegar fue anotarme para tomar clases con él, que mantenía unas conversaciones con sus alumnos de verdad hermosas. Era realmente un ser único. Resulta que por esos días en que me quería anotar, el trabajo en *La Razón* era muy irregular y tenía bastante tiempo. Y como deseaba reforzar mi formación periodística para hacer tareas cada vez más complejas, me inscribí primero en un curso de periodismo internacional que se hacía con Pedro Brieger en TEA sobre el conflicto en Irán. Y al asistir el primer día, ¿quién se sienta al lado mío, como alumno? Eduardo Pavlovsky. No podía creerlo. Y ahí me conecté con sus clases de teatro.

–¿En *La Razón* cuánto tiempo estuviste?

–Unos seis o siete años, pero dependiendo de *Clarín*, que en un momento me nombró como periodista fija en la redacción. Y a eso de los 24 años, empiezo a hacer entrevistas a artistas y me dejan en la sección de Espectáculos, donde estaba Olga Cosentino, pero escribía más que nada para *La Razón*, que todavía salía. Y al empezar a desempeñarme en ese sector decidí que me inscribiría en la licenciatura en Crítica de Artes de la UNA, como una manera de armonizar a través de ese estudio mis dos amores: el periodismo y la actuación. Ambos mundos se concentraron en mí en el rol de una periodista dedicada al fenómeno escénico.

–¿Existe esa carrera todavía en la ahora UNA?

–Sí, la carrera se llama Licenciatura en Crítica de Artes y creo que existe otra parecida, que es una especie de curaduría. Algo que me olvidé: cuando estaba aún en Mar del Plata, iba a Tandil a la Universidad del Centro, donde hice cursos en la carrera del profesorado en Juegos Dramáticos y Teatrales. Después, estando en mis años finales en *La Razón*, aspiraba ya a un cambio y logré que me llamaran de *Tiempo Argentino*, diario en el que trabajé durante 6 años, es decir, todo el tiempo que duró. Allí estuve fija desde un principio en Espectáculos y me encargué de lo relativo a teatro. Era un diario nuevo y estaba todo por hacer. Había que organizar desde las secciones hasta pensar cómo sería el estilo de la crítica. Y me dieron mucha libertad para hacerlo, de modo que fue una experiencia de crecimiento. El diario luego cerró y pasaron cosas, digamos, ya que fue el tiempo de Macri. Ese final fue un duro cimbronazo,

un tiempo de mucha inestabilidad laboral. Pero, bueno, ya me conocía mucha gente y empezaron a llamarme de varios lugares para trabajar en lo que es hoy el presente de muchos periodistas: ser *free lance* en varios medios. En la actualidad escribo en *La Nación*, en *Infobae,* en *Ñ*, en *La Agenda de Buenos Aires*, todos medios donde me pagan por nota.

–Debe ser agotador, ¿no?
–Sí, es agotador e incierto, porque hay lugares como *Clarín* donde te piden las colaboraciones en forma esporádica y no hay días fijos de salida de las críticas. Pero, bueno, en medio de este cuadro de precarización opté por armarme un escenario que me permitiera vivir de esto, con toda la complejidad que esa decisión implicaba. Y creamos con Jazmín Carbonell un Club de Espectadores, que se llama "Cómo mirar teatro". Esa fue una experiencia muy linda, que ya lleva seis años. Dábamos los cursos en el Camarín de las Musas y ahí estuvimos hasta la pandemia y luego se volvió virtual. Y ahora, mucha gente quiere seguir haciendo las clases por zoom, ir al teatro y hacer encuentros presenciales solo una vez por mes. Así que vivo de lo que gano con las clases (veo mucho teatro porteño y lo tengo bastante digerido, de modo que eso me permite juntar mucho material para los cursos del club) y las críticas, pero sin duda con mucho esfuerzo, pensando todos los días cómo producir más para nutrir las clases y tratar de mantener la cantidad de alumnos. Es cansador, pero al mismo tiempo si le cuento a mis compañeros de la Diplomatura en Dramaturgia lo que hago, algunos me dicen: "¡Qué trabajo espectacular, qué vida!". "Mirá que te pagan muy poco, llego a fin de mes arañando", les contesto. Y, sin embargo, al ver que mi vida se concentra en ver obras de teatro y escribir sobre ellas y en armar contenidos para el Club de Espectadores, no dejan de creer que ese trabajo, aun mal pago, es algo extraordinario, privilegiado.

–Habrá que ver en qué trabajan esas personas. Pero lo cierto es que las condiciones laborales hoy para los críticos son deplorables. Y que gracias a profesionales como vos, con suficiente amor por la profesión y su tenacidad, la especialidad no ha naufragado del todo.
–En la actualidad, las decisiones editoriales en los medios parecería que cada vez menos las toman profesionales del periodismo, sino personas vinculadas a otros intereses. Por eso el periodismo está en crisis, en una crisis muy grande. Yo en estas dos últimas décadas de trabajo he experimentado en carne propia esa transformación, la he visto. Yo me formé en *El Atlántico* y *Crónica*, donde había

una cultura de la noticia, se buscaba siempre aquello que era más periodístico. Ahora, la noticia es solo lo que puede provocar un clic en los portales. Y a veces lo que genera más clics es la forma de titular, no se construye el titular en base al hecho sino a un nombre (Wanda Nara, por dar un ejemplo bastante común) a la que acompaña una foto. Y de ese modo se consiguen más clics. Y una cosa que me ha sorprendido en ocasiones es que algunos titulares tienen puntos suspensivos, algo que en mi época hubiera sido imposible. Es la antiinformación. Y todo empezó por la tendencia a darle más importancia al orden visual de los diarios que a los textos y terminó en estas deformaciones.

–¿Ves el panorama como otros colegas de manera muy pesimista?
–Creo que podemos quedarnos en una lectura pesimista de esta realidad, que a mí me surge todos los días, pero también podemos pensar, y lo digo tal vez para consolarme y no sentirme tan mal, que estamos en una transición en la que todos los días se prueban cosas. Y que, de este momento de confusión, acaso surja algo bueno dentro de este mundo negro. *La Nación* desde que trabajo allí ya modificó como cuatro veces el tamaño de las críticas. Hasta hace poco se pedían 1500 caracteres. Ahora (octubre de 2022) me están pidiendo más caracteres. Hay menos críticas, pero los textos pueden ser más largos. Y el día de salida no es ya los viernes sino los miércoles.

–Todas las épocas de transición provocan desajustes. Empero, la inestabilidad provocada por un cambio permanente de las reglas es también un arma de control sobre el trabajador. Pero es verdad también que no se puede resistir sin tener algo de optimismo.
–Es por eso que no quiero dejar de ser optimista, aunque tampoco pasarme de ingenua. Después de todo, nosotros nos ocupamos de escribir sobre arte y si hay algo que va contra la automatización del pensamiento y la banalización es el arte. Y es a través de él que se pueden abrir puertas hacia una etapa más humanizada, con nuevos paradigmas y miradas y sabiendo que, en medio de este panorama, escribir ya una crítica de arte es un gesto de rebeldía. Hay que pelear. En el Club de Espectadores hay muchos lectores y lectoras que buscan las críticas porque les gusta leerlas. Estén en *La Nación* o donde las encuentren. En *La Agenda de Buenos Aires* se pueden escribir textos de análisis de espectáculos hasta de 8 mil caracteres, que te sugieren escribirlas en primera persona. Son crónicas de arte y recomiendan algo en especial. Tengo una nena de 9 años que, sin dejar de hacer lo que hacen muchos niños de su edad, se preocupa por

las cosas de arte. No es una excepción. No hay que abandonar esa lucha por acercar a la gente al arte, porque hay personas bien dispuestas a conectarse y leer lo que se escribe sobre él. Por eso, yo sigo escribiendo y sabiendo que estamos en crisis, en un mundo donde lo tecnológico y las redes sociales exacerban el yo y que la crítica tiene que tomar algo de ese mundo, no para someterse, sino para hacer su crítica. Porque creo que en algún tramo de esta vida la gente se va a agotar de comer siempre la misma comida, de ver siempre las mismas fotos y va a ser necesario un cambio. Lo vivimos en la pandemia: lo que nos hacía bien era ver arte. El arte es lo que salva a la humanidad de las grandes catástrofes de la historia.

Algunos nombres más

Como comenté en la introducción de este libro, un rasgo indiscutible en la nómina de críticos elegidos para dar testimonio sobre las distintas etapas que aborda el estudio es su carácter parcial, incompleto. Esta característica se puede detectar tanto en los panoramas que se ofrecen de las provincias, como en la selección hecha para abordar el tema en Buenos Aires. Cualquiera que haya seguido la labor de los críticos a lo largo de estas últimas seis décadas del país podría señalar, como dije, nombres que faltan. No voy a repetir lo que ya dije en el inicio del texto sobre las causas que determinaron que eso ocurriera. Sí, en cambio, y sin que este detalle sirva para saldar la deuda que deja la investigación, quisiera recordar algunos de los nombres que, habiendo hecho crítica teatral, poca o mucha en esos decenios, fueron omitidos en el rastreo que hice al menos en los tres principales medios que me sirvieron de referencia principal para analizar el fenómeno del deterioro de ese género: *Clarín*, *La Nación* y *Página 12*.

Empecemos por *Clarín*. En los años en que Carlos Morelli y Rómulo Berruti estuvieron al frente del suplemento de Espectáculos de ese diario, que fueron muchos, uno de los críticos más destacados del matutino fue Armando Rapallo, que podía escribir tanto de teatro y cine como de música, especialmente de ópera y comedia musical. Además de estar en el matutino entre 1975 y 1999, trabajó también como crítico en todas esas disciplinas en *La Prensa* (1964-1975). E intervino en distintos programas de radio y televisión. Durante esa época hicieron también críticas sobre distintos temas del espectáculo Rafael Granado, Néstor Tirri (que se especializó en ballet,

pero también escribía sobre teatro) y Ricardo García Olivieri, que estaba especializado en cine, pero que cada tanto escribía sobre obras para escena. Otros nombres que cada tanto firmaban críticas sobre teatro fueron Leonardo Coire y Beatriz Iacoviello. Y en los noventa, Jorge Miguel Couselo, que fue un gran especialista en cine, pero también escribía cuando se lo pedían sobre teatro, y Edgardo Pogoriles o Mabel Itzcovich una periodista de larga trayectoria y pionera entre las mujeres de la crítica cinematográfica, que escribió en esa disciplina para distintos medios, entre ellos la revista *Extra* o los diarios *La Calle* y *Nuevo Sur* y en sus últimos años (falleció en 2004) sobre teatro para *Clarín* y *Página 12*. A partir del nuevo siglo, otras firmas que frecuentaban las páginas del diario haciendo crítica teatral fueron las de María Ana Rago, Camilo Sánchez –que es novelista y fue jefe de la página de teatro–, Juan José Santillán, Laura Gentile. Y en *Ñ*, Jorge Dubatti, Susana Villalba, quien en un tiempo escribía notas especiales para el diario, pero después se desempeñó y destacó en particular en la revista mencionada. En los años más recientes, la encargada de las artes escénicas de esa publicación de *Clarín* ha sido Ivanna Soto, que además estuvo antes en la web del diario.

Por su parte, en *La Nación* una de las mejores colaboradoras en teatro fue Moira Soto, una excelente crítica de cine durante varias décadas en distintos medios (recuerdo especialmente la revista *Humor*, donde coincidimos durante un largo período) y que en los últimos años escribía en el tradicional matutino sobre teatro. La ubicamos a través del mail para que opinara sobre la actual situación de la crítica, pero prefirió no hacerlo, explicando que el tema le causaba mucha decepción y dolor y, por lo tanto, prefería no abordarlo. Actualmente edita la revista virtual *Damiselas en apuros*. Otra firma que estuvo durante años y en distintas oportunidades fue la de Verónica Pagés, una periodista que escribía crítica teatral con buen nivel y frescura, pero ya no está. Se conoce sí que organizó junto a Leni González un espacio denominado Teatro Gourmet, que reúne a personas que quieren ver una función de teatro y luego van a cenar y charlar sobre el espectáculo. Otros nombres que figuran desde hace varios años son, en teatro infantil, Juan Garff (que estuvo también en *Clarín*) y hasta hace algunos años atrás, Ruth Mehl. Otros críticos ya mencionados son Jazmín Carbonell y Gabriel Isod, que están entre los colaboradores que aún escriben para el diario. Por 2006, aunque no con asiduidad, solía registrarse la firma de Cesar Pradines y, entre los actuales, también se suele ver sin mucha continuidad las firmas de Alejandro Lingenti, Alejandro Rapetti, Ricardo Marín y Pablo Mascareño. En cuanto a *Página*

12, dos periodistas que todavía escriben y hacen muy buenos trabajos son: Mercedes Halfon, que es también narradora y escribe para el suplemento de los domingos *Radar*, aunque el espectro de asuntos culturales a los que se dedica excede largamente al teatro, y Natalia Laube, cuya firma aparece también allí cada tanto en notas teatrales. En el suplemento *Las Doce*, escribe además sobre el género Alejandra Varela. A ella la quisimos ubicar por mail, pero no recibimos respuesta. Y en el diario propiamente dicho, además de Candela Gomes Díaz, que es la encargada hoy de la sección y con la que charlamos, escribían hasta antes de la pandemia Paula Sabatés y Carolina Prieto.

CAPÍTULO 8

EN LAS PROVINCIAS

EN LAS PROVINCIAS

Un teatro relevante

Este libro, además de la investigación que se hizo sobre la crítica teatral en la ciudad de Buenos Aires, que es donde se ha concentrado desde siempre la mayor actividad escénica del país y por lo tanto donde se constata un volumen superior de trabajos publicados sobre el tema, agrega, dentro de su contenido general, una exploración, por cierto más modesta que la anterior, sobre el desarrollo del mismo género en otros puntos del territorio nacional, en especial en aquellos lugares que han sido también epicentro de importantes movimientos teatrales, como Córdoba, Mendoza, Santa Fe, Rosario y Tucumán. Y que, como resultado, profesionalizaron a distintos periodistas que, desde los diarios o revistas publicados en sus sitios de pertenencia, dieron cuenta de lo que ocurría en los teatros locales y también de la Capital cuando les tocaba viajar y comentar los espectáculos allí vistos o en las ocasiones que esos espectáculos viajaban a sus ciudades. De algún modo, y el tratamiento en cada lugar dará cuenta de las especificidades allí donde se encontraron, el teatro en esas capitales de provincias o en algunas metrópolis relevantes que no son sede administrativa del Estado provincial, como es el caso de Rosario respecto de Santa Fe, ha tenido y tiene una presencia relevante en sus historias, cuyo origen remite a distintas fechas del siglo pasado. Hay que recordar que muchas colectividades extranjeras, en especial las italianas y españolas, pero no únicamente ellas, solían levantar en algunas de esas ciudades donde se radicaban –y la provincia de Buenos Aires ha sido un muy buen ejemplo de esto que decimos– hermosos teatros de ópera o zarzuela, que por supuesto servían al mismo tiempo para montar obras dramáticas, tanto las que se hacían con elencos del mismo pueblo, como las que venían en gira desde Buenos Aires o incluso a veces desde el exterior.

Con todas las falencias que ha tenido el federalismo en este país, distorsionado por un muy marcado centralismo de la Nación respecto de las provincias, los vínculos culturales entre las distintas zonas del territorio nacional han existido siempre, con mayor o menos fuerza según las épocas, es verdad, y como consecuencia, muy a menudo, menos del impulso estatal que del conocimiento, el interés y las relaciones surgidas entre los distintos grupos artísticos y empresariales durante sus viajes personales o de trabajo a los diversos puntos geográficos del país y también de las naturales migraciones y

desplazamientos de artistas hacia los centros donde se desarrollaba con mayor vigor la actividad escénica. Las movidas y tramas de intercambio cultural se desplazan por andariveles que no siempre responden al factor económico, al menos no únicamente. El movimiento teatral independiente de Buenos Aires, que comienza en 1930 con la creación del Teatro de Pueblo, con clara repercusión incluso en América Latina, no podía dejar de tener alguna influencia en las provincias. Esa fundación y su consiguiente efecto sobre cultura escénica de ese tiempo, que el estudioso Osvaldo Pellettieri define como el primer movimiento de modernización del teatro argentino, da paso luego a otra, ubicada sobre todo a finales de los cincuenta y comienzos de los sesenta del siglo XX, según el mismo autor y que tuvo similares y trascendentes efectos en las provincias.

Es evidente que no hay crítica teatral allí donde no existe teatro. De modo que, cada una de estas etapas de modernización, generaron en simetría una corriente de críticos que atendieron la expansión del teatro en aquellos días. Desde luego, la de los sesenta fue, en especial respecto del teatro independiente, mucho más intensa que la de los treinta en adelante. Como dice Luis Ordaz en *El teatro en el Río de La Plata*: "La crítica del teatro profesional no quiso ver o vio malamente el movimiento de los escenarios libres. Hubo excepciones aisladas en la prensa llamada grande o seria, pero en la mayoría de los casos era más por amistad del cronista con un determinado tablado que por la convicción de que debía ocuparse de él." En ese libro, el mismo Ordaz recuerda que Roberto Arlt, en una nota titulada "Los autores independientes en los teatros comerciales" (diario *La Hora* del 2 de noviembre de 1941), decía al respecto sobre esos críticos: "Todo el teatro independiente les parece abominable…" Y al entrar en el motivo que generaba ese criterio, se refería a una serie de intereses que hacían que el crítico no advirtiese, en su sentido cabal, la labor de los teatros libres. Más adelante, Ordaz agregaba: "El Teatro del Pueblo, que iniciara la lucha, fue el que, a la postre, obtuvo que se ocuparan regularmente de su labor. No fue fácil el triunfo. Los demás teatros únicamente conseguían –y en ocasiones ni ello– el anuncio de sus respectivas funciones. Sin embargo, hubo algunos críticos jóvenes que, en periódicos de neta orientación popular, se ocuparon en forma continuada de esta obra en su totalidad. Jaime Plaza, Román Gómez Masía, Horacio Raúl Kapplenbach y Blas Raúl Gallo, fueron los que con mayor atención siguieron el desenvolvimiento de los distintos escenarios. Jaime Plaza fue, sin duda, el que mejor se ubicó y el que comprendió más perfectamente la importancia y la trascendencia del movimiento. Fuera de estos nombres y

de Amado Villar, que se ocupaba del Teatro del Pueblo en *El Mundo*, de Pablo Palant y de quien esta reseña escribe, que se ocuparon también en forma orgánica de la labor total del movimiento en periódicos, revistas y espacios radiales dedicados al efecto, fuera de estos nombres, repetimos, la crítica en general fue reacia para ocuparse de los escenarios independientes, que, según el mencionado Plaza, eran 'tabú' para los críticos porteños."

En los sesenta y un poco antes también, en cambio, los diarios, aunque con reticencias al comienzo, empezaron a brindarle una atención mayor al teatro independiente comprobada la influencia que ya tenía sobre el público. O al menos la misma importancia que le daban a las obras del teatro oficial o del llamado teatro comercial. Esto ocurrió en Buenos Aires, pero también en varias ciudades provinciales, donde al amparo de la restauración democrática producida a partir de 1958 fueron generándose distintas corrientes teatrales con una clara disposición a renovar el rostro de la escena en esos lugares. Hablamos de lugares como Mendoza, Santa Fe, Córdoba, Tucumán y Rosario, que aun teniendo diferencias entre ellas introdujeron el comienzo de un giro vigoroso en la escena de todos esos enclaves y plantaron la semilla de lo que allí se construiría en adelante, un teatro con identidad propia –aunque en algunos casos sufriera alguna influencia de Buenos Aires–, impulsado por artistas y profesionales (dramaturgos, directores, actores, escenógrafos, vestuaristas, etc.) locales. A la luz de ese florecimiento, la crítica teatral de esas ciudades también fue desarrollándose y tomando alcances y perfiles específicos. A esas cinco ciudades extendimos la exploración de este libro, siempre con un punto de partida que gira en torno a los finales del cincuenta y comienzos de los años sesenta, aunque con algunas alusiones a hechos previos con las que tenían relación.

CAPÍTULO 9

MENDOZA: TEATRO AL PIE DE LA CORDILLERA

MENDOZA: TEATRO AL PIE DE LA CORDILLERA

Entre 1939 y 1975

Entre los años señalados en el subtítulo, Mendoza, como otras provincias, desarrolló una actividad escénica que, compartida en parte con Buenos Aires, adhirió a lo que fue llamada la primera modernización del sistema teatral del país en el siglo XX, con la aparición del teatro independiente. Y eso en gran medida por la permanente dinámica de intercambios entre la provincia y Buenos Aires, tanto en lo político como cultural. Intercambios que, como sucede en cualquier lugar del mundo, siempre o en la mayoría de los casos se realizan mediante apropiaciones críticas de lo que se recibe. Apropiaciones críticas que se realizan mediante la recreación o adaptación de lo incorporado a las necesidades y rasgos peculiares del lugar que lo absorbe y en un intento de generar una expresión propia. Y en ese sentido, el investigador José Francisco Navarrete, autor de un trabajo que describe ese proceso en el tomo dos de *Historia del teatro argentino en las provincias*, libro que dirigió Osvaldo Pellettieri, afirma que, si bien con algunas intermitencias y unos años de atraso respecto del modelo central porteño, esa actividad en Mendoza tuvo dos fases propias y bien diferenciadas: una fue la construcción de una nueva ideología estética (1939-1949) y la siguiente la afirmación de un teatro de arte (1949-1960). Esto sin olvidar el flujo de compañías que visitaban las provincias para hacer conocer sus trabajos, algunas extranjeras, y otras de la propia capital. Y, sobre todo, mediante la introducción de dos innovaciones locales aportadas también como un perfil de especificidad: la Fiesta de la Vendimia, a partir de 1936, y la Escuela de Teatro y el elenco universitario bajo su dependencia creados en 1949, diez años después de haberse fundado la Universidad Nacional de Cuyo. Durante ese período, la formación de distintos elencos independientes dinamizó con fuerza la escena provincial con directores como Fernando Lorenzo, Carlos Owens, Justo Pedro Franco o Clara Gil Bressan, entre otros, y actores como Aldo Braga, Luis Politti, Nina Cortese o Tino Pascali. A ese hecho hay que sumarle la creación de la Escuela Superior de Teatro, con la presencia de Galina Tolmacheva como figura central en el plano pedagógico, que contribuyó mucho a renovar ese panorama.

La segunda etapa modernizadora del teatro mendocino coincide con el surgimiento de un contexto político y cultural favorecido por la reinstalación

a partir de 1958 de la democracia, tanto en la Nación como en las provincias, y que se proyecta con sus tonalidades más vigorosas desde los sesenta en adelante. Ese año asumió el gobierno provincial, como ocurrió en otros lugares del país, un representante de la Unión Cívica Radical Intransigente, Ernesto Ueltschi. Sin desconocer que hasta ese tiempo, o sea en los años anteriores, se había producido un desarrollo de la crítica teatral –todavía incipiente o desigual porque muchos de los comentarios se reducían a simples reseñas o meras crónicas sin demasiado análisis del hecho escénico–, a partir de este ciclo comienzan a difundirse textos teatrales, recensiones de libros, ensayos y críticas sobre temas dramáticos en el diario *Los Andes*, que elevan en forma notable el nivel de profundidad del género en ese tiempo. Ese impulso tuvo como ámbito especial la sección cultural de ese matutino, que estaba bajo la batuta del gran escritor Antonio Di Benedetto, quien allí ejercía además como crítico teatral y de cine, pero permitía también la circulación de una intensa información sobre la actividad escénica en la provincia y en el mundo y distintos comentarios bibliográficos de obras ligadas a la disciplina. Lectores de aquellos años han recordado los extensos escritos redactados por Di Benedetto sobre autores como Sartre, Camus o Ionesco, verdaderos ensayos sobre la naturaleza de la producción de esos artistas. El creador de *Zama* fue al respecto uno de los divulgadores más intensos en la provincia del dramaturgo rumano-francés y de su teatro del absurdo. Del mismo modo, contribuían a incrementar ese interés distintos artículos escritos por la autora Susana Tampieri y Gabriela Maturo sobre puestas hechas en la provincia.

La difusión de estos textos, más las estadías temporarias o inserciones definitivas de directores llegados de Buenos Aires, como Milagros de la Vega, Tulio Carella, Jorge della Chiesa, Cristóbal Arnold, Rafael Rodríguez o Valentín de Pedro, entre otros, y varios factores más, que distintos estudios han descrito mucho mejor que este trabajo, expandieron en un nivel aún más vigoroso el interés que había empezado a desarrollarse años atrás sobre el teatro. Y, precisamente, por esa razón, el radio de influencia de ese interés se proyectó sobre la crítica teatral, fortaleciendo una práctica que ya tenía antecedentes. Junto a Antonio Di Benedetto, ejercía la crítica teatral en *Los Andes* durante los sesenta el periodista, dramaturgo y poeta Rodolfo Braceli (radicado desde 1970 en Buenos Aires). Otro periodista de fuste en la crítica de esa época y ese diario fue David Eisenchlas (1931-1975), quien luego ingresó al diario *Mendoza*, fundado en marzo de 1969. En una entrevista que le hicimos por 2011, Braceli recordó a Eisenchlas como un crítico extraordinario, que se dedicó más que

nada a la crítica cinematográfica, aunque no se privó de hacerlo también sobre trabajos escénicos y participar del nuevo fulgor que asumió la actividad en esa etapa. "Tenía una asombrosa erudición, rigor informativo y capacidad para el seguimiento y la comparación –afirmó Braceli–. Les dedicaba páginas enteras a las películas de Bergman, Fellini, Wajda, Antonioni, Truffaut, Chabrol, Resnais. Un tumor cerebral interrumpió su vida y un libro que debiera ser publicado: *La historia del cine social en la Argentina*. David Eisenchlas, además, escribía el castellano en castellano, lo que no está mal para un crítico. Por su consistencia y rigor me atrevo a compararlo con el uruguayo Homero Alsina Thevenet."

El paso por la crítica teatral no fue, sin embargo, menos importante en el caso de Eisenchlas. De origen porteño, en 1954 era ya un amante del cine y se había hecho socio del Cineclub Buenos Aires junto a Salvador Sammaritano. Dos años después se radicó en Mendoza, donde cumplió un papel cultural relevante en los años posteriores en revistas como *Claves* y *Mendoza en el Arte*, donde también escribía otro importante crítico teatral de la provincia, Mario Franco. Ambos realizaron una labor formidable de difusión de distintas disciplinas artísticas en esa publicación. En especial Eisenchlas, quien, cuando todavía Bertolt Brecht no era muy conocido en la provincia, escribió varios artículos motivado por la puesta en escena de *Madre Coraje y sus hijos,* en los que atribuía al autor alemán un verdadero espíritu rupturista y revolucionario dentro del teatro del siglo XX y a su estreno en Mendoza el carácter de un acontecimiento que "abría y cerraba una etapa en la vida cultural" de la provincia. Otros dos críticos evocados por Braceli como colegas suyos en *Los Andes* en su tiempo fueron: Ubaldo Badiali, que era además dramaturgo, y Jorge Bonnardel, que era crítico de teatro y de música. Bonnardel fue secuestrado por la Triple A y estuvo durante tres años preso por la dictadura. "Cuando salió de la cárcel, desecho físicamente y con la mitad de los dientes –agregó Braceli–, tuvo la 'opción´ de salir del país. Se exilió en Francia. Siempre quiso recuperar su trabajo en *Los Andes*. La indiferencia activa lo castigó después. Murió atropellado por un ómnibus en Francia, cuando en la Argentina nos caía la democracia en la mollera."

Las críticas, que se escribían dentro de las páginas de nueve columnas del diario, ofrecían espacio suficiente y los críticos no necesitaban ceñirse en la extensión de sus notas. En general estos escritos (estamos hablando de los sesenta) no se firmaban, aunque a veces sí aparecían algunas iniciales. Salvo en estos casos, es difícil desde el presente identificar a qué periodista pertenecían las críticas. Dentro de la época, algunos lectores –sobre todo los más especializados

o los procedentes del mundo del espectáculo– tenían más posibilidad de hacerlo, porque poseían información confidencial o bien debido a que conocían más el estilo de los que escribían, cuando eso existía. O sea que los contemporáneos contaban con más señales para individualizar al responsable de una crítica. Esto que decimos vale en particular para los diarios: en las revistas las notas y artículos llevaban el nombre de sus autores.

Volviendo a Rodolfo Braceli, transcribimos a continuación pasajes de la entrevista que le hicimos hace unos años y que citamos más arriba, por ser reveladora de aspectos de la actividad de los críticos en Mendoza por esa época. El conocido periodista ejerció la crítica teatral entre 1961 y 1966, principalmente en el diario en *Los Andes* bajo la jefatura de Antonio Di Benedetto. También por instancia de este escritor, hizo crítica de cine y de pintura. Por aquellos años y hasta 1970, fue corresponsal en Mendoza de la revista *Talía*, que dirigió Emilio Stevánovich. Y a partir de ese año se trasladó a Buenos Aires.

–¿Cómo era la característica de tu trabajo en *Los Andes*?

–Como periodista y como crítico era, por así decir, demasiado inquieto, demasiado opinante. Todo el tiempo forcejeaba para que se le diera más espacio informativo y posibilidad de entrevistas a elencos y autores de la provincia. Esto contradecía los hábitos aquietados, la rutina del diario *Los Andes*. En otras palabras, que era bastante molesto, incomodante (por no decir hincha pelotas). Hasta que pasados los años se decidió hacer un suplemento de deportes para acompañar a *Los Andes* cada lunes. Y me propusieron que lo dirigiera. No tomé eso como castigo ni como exilio, íntimamente sabía que desde el fútbol, desde el boxeo, desde el deporte en general se puede reflexionar sobre la realidad. A través de los comentarios sobre fútbol se puede analizar tanto como a través de los comentarios de arte y espectáculos.

–¿Cómo eran las características dominantes de la crítica por ese entonces?

–La tendencia general consistía en demorarse contando el argumento de la pieza o de la película. Con alguna alusión al desempeño de los actores centrales y a la dirección. Se adjetivaba sin demasiada fundamentación. Digo esto en general, pero recuerdo muy especialmente a un crítico extraordinario que se llamaba David Eisenchlas, que rompía ese molde.

–¿Y en tu caso cómo era la crítica?
–Siempre que podía empezaba por un abordaje previo al texto. Trataba de ubicarme en la circunstancia de trabajo del grupo que actuaba. No es lo mismo un elenco rentado de la universidad que un elenco barrial. Siempre que podía, del modo más discreto posible, hasta seguía algunos ensayos. Entendía que, ubicándome en la órbita laboral del grupo teatral, podía equivocarme bien, pero no equivocarme mal. Cuando uno logra ubicarse en la órbita, en las posibilidades con las que trabaja un grupo, ya no corre el riesgo de pasarse de vueltas en la exigencia crítica. Se puede equivocar bien, sin dañar, sin humillar el trabajo de gente que seguramente hace teatro sin expectativas económicas, entregando horas de sueño y descanso. Cuando uno no se ubica en el debido contexto la crítica puede equivocarse mal, haciendo daño, pisando la siembra antes que semille. Dicho en criollo: mea fuera del tarro. Y es una lástima, una dañina lástima.

–¿Cómo era la relación de los críticos con el medio artístico?
–Era estrecha, naturalmente estrecha. Nos conocíamos todos, compartíamos los mismos cafés, boliches. Eso era una ventaja peligrosa, porque había que hacer un esfuerzo adicional para no dejarse ganar por el amiguismo.

–¿Cómo era el teatro mendocino por tu época, tenía potencia?
–El profesor Arturo Andrés Roig, un sólido filósofo e historiador de los hábitos mendocinos, alguna vez escribió que la salida al teatro en los comienzos del siglo XX era una constante que se sintetizaba en la frase "a qué teatro vamos este fin de semana." Aparte de las salas grandes, en los departamentos estaban las salas de la Sociedad Española, de la Sociedad Italiana y de la Sociedad Libanesa. En los años sesenta y hasta promediar los setenta, el teatro de Mendoza tenía potencia. Había autores que escribían y publicaban sus obras de teatro, por ejemplo, Humberto Crimi y Fernando Lorenzo. Había, atrás, el teatro y elenco de la Universidad de Cuyo. En Mendoza vivía una rusa discípula y traductora de Stanislavski y Chéjov, Galina Tolmacheva, una maestra excepcional de la dimensión de Hedy Crilla. Del taller de Galina salieron actores como Aldo Braga y Luis Politti. Lo cuantitativo no es lo esencial, pero a veces sirve como referencia. En el año 1976, cuando estalló explícitamente la dictadura tan cívica como militar que violaba las vidas y muertes y afanaba criaturas, Mendoza tenía una fuerte y muy diversa actividad teatral. Tenía 16 (dieciséis) elencos independientes. La mayoría desaparecieron. También desaparecieron actores,

entre ellos Rubén Bravo. A Carlos Owens, director, le pusieron dos bombas, hasta que dejó la provincia y se fue a vivir a Mar del Plata.

–¿Cómo se formaban los críticos? ¿Trabajaban en los diarios y poco a poco se iban especializando en el tema? ¿Departiendo con los artistas, asistiendo a talleres?

–En tu pregunta está la respuesta. No había escuelas de periodismo. Los periodistas nos hacíamos haciendo periodismo, pasando por todas las secciones. Según la formación y las apetencias uno terminaba en la sección de artes y espectáculos. Fue mi caso, que venía con la "aureola" de haber estado dos años, casi tres, en la Facultad de Filosofía y Letras, hasta que, en simultáneo, me rajé y me rajaron.

–¿A vos en *Los Andes* te tocaron las generales de la ley, pasaste por mucha secciones?

–En *Los Andes* hice de todo. Empecé en Información General haciendo "el estado del tiempo." Esto consistía en subir a la terraza del diario a las once de la noche. Allí había un cajoncito con un enorme termómetro. Miraba el termómetro, bajaba a la redacción y escribía el estado del tiempo al cerrar el día. Después hice las gacetillas de "Instrucción Pública", policiales, hasta que Di Benedetto me pidió para que trabajara en su sección, en donde había entrevistas y crítica. A las figuras de elencos teatrales de Buenos Aires, que bajaban (o subían) a Mendoza prefería entrevistarlos en el mismo teatro, antes y durante sus presentaciones, haciendo eso que ahora se denomina *backstage* y que era el detrás de la escena (algo más viejo que la injusticia). Así entrevisté y biché a tantos, entre ellos, a Luis Sandrini, a Mecha Ortiz, a Narciso Ibáñez Menta, a Niní Marshall, a Hugo del Carril, a Olinda Bozán. Todo empezó cuando un día cayó a *Los Andes*, a las cuatro de la tarde, un hombre de túnica de lino blanca y sandalias, barbado. Era un famoso filósofo francés, predicador de la No Violencia, fundador de la Comunidad del Arca, especie de Gandhi europeo. Se llamaba Lanza del Vasto. Como a esa hora no había casi nadie en el diario, el secretario de redacción, que estaba enterado de mi paso por la facultad, me preguntó si me animaba a entrevistarlo. No tuve ni tiempo de sentir miedo, le dije que sí con la impunidad veinteañera. Fue después de esa entrevista, la primera de mi vida, que Di Benedetto, extraordinario y obsesivo maestro del idioma, me llevó a su sección.

La dictadura y sus viñas de ira

Los setenta fueron años muy cambiantes y sobre el final muy duros para la vida institucional del país. Y esas circunstancias no podían sino repercutir en la vida del periodismo. Mendoza no estuvo al margen de esos vaivenes. Hay sobre todo un período, que comienza más o menos por 1968 y se proyecta hasta 1976, en que el teatro mendocino experimentó un salto importante en su desarrollo, sobre todo en el movimiento independiente que recibió algunos apoyos importantes de instituciones y entidades oficiales y municipales, pero que no dejó de sentirse en toda la franja de la actividad teatral. Eso permitió el surgimiento de espectáculos muy interesantes, que la crítica –ya en un momento de madurez superior– comenzó a reflejar en los diarios. Los cortes tajantes en decenios, que ha tomado este trabajo se utiliza solo por comodidad y para trazar líneas gruesas de ubicación de algunos fenómenos, pero es evidente que décadas como las del sesenta y el setenta muestran con frecuencia personajes ya instalados en el primer decenio que siguen trabajando en el otro. Los setenta son un período en el que siguen actuando personalidades destacadas del periodismo que ya escribían en la década anterior, por ejemplo los mencionados David Eisenchlas y Mario Franco, que desde las páginas de la revista *Claves* y *Mendoza en el Arte* continuaban analizandola mayoría de los espectáculos que venían de la Capital como los de la provincia. A ellos se les suman Walter Aníbal Ravanelli, Edith Berra, Andrés Cáceres, Andrés Gabrielli, todos los cuales eran ya conscientes de que un espectáculo teatral era un todo donde el texto era solo uno de los tantos componentes. Luego, durante la dictadura de 1976 –y un poco antes por efecto de las operaciones de la Triple A– hubo periodistas perseguidos y artistas desaparecidos, detenidos y torturados en las prisiones, entre ellos Antonio Di Benedetto o Jorge Bernardell, y luego expulsados al exilio. También en esos años de plomo se fueron al exilio los actores y directores Carlos Owens y Ernesto Suárez, entre otros. Fueron "años robados" a la riqueza que se había logrado, como dijo el prestigioso director mendocino Cristóbal Arnold, que, sin embargo, la dictadura no logró destruir del todo, porque en las huellas, en las cepas dejadas por esa etapa reflorecieron luego otras expresiones teatrales igualmente valiosas.

De todos modos, la actividad teatral continuó y, si bien se produjeron rupturas, prohibiciones y restricciones que perjudicaron severamente al medio, como ya se dijo, los diarios y ni hablar *Los Andes* –con su habitual tendencia a acomodarse a los hechos– no perdieron continuidad y siguieron cubriendo

periodísticamente lo que se daba en la escena mendocina, fuera de Buenos Aires o la provincia, y sin que les importara si el nivel estético o de búsqueda era el mismo que antes o no. En esa década y en la siguiente se destacó en particular el mencionado Ravanelli (1941-2010), que aunque comenzó en un programa radial como crítico de música en 1964, puede considerarse que desplegó su labor principal en la década de los setenta, los ochenta e incluso los noventa. Este santafecino, radicado en Mendoza desde joven, fue otro de los relevantes profesionales dedicados en la provincia a la crítica de teatro, cine y música. Trabajó en *Los Andes* y *Mendoza* –otro diario creado en 1969–, y otras publicaciones. Pero, tal vez con la misma o mayor importancia que su labor tuvo en la crítica, se destacó en el ámbito pedagógico. Fue durante tres décadas y media profesor de la materia Periodismo de Crítica Artística y Literaria y otras afines tanto en la carrera de Teatro de la Universidad de Cuyo como en la de Comunicación de la Universidad Maza, cátedras desde las cuales irradió una fuerte influencia en sus alumnos y ayudó a formar a varias camadas de futuros periodistas que, entusiasmados o seducidos por sus enseñanzas y el particular ardor que volcaba en la transmisión de conocimientos, se dedicaron luego a la crítica teatral, de cine o música. Muchos de ellos lo han considerado, como lo expresara alguien en unas palabras escritas días después de su muerte, un verdadero Virgilio, que los orientó por los distintos círculos del oficio para tratar de disiparles sus tinieblas allí donde ellas existían. Participó también en programas radiales de LV10 y Radio Nihuil. En la primera de ellas condujo e iluminó un famoso espacio de música clásica cuya cortina de presentación era un fragmento de la suite de *Las Alsacianas*, del francés Jules Massenet. Escribió también un libro *Acerca de la crítica periodística de las artes*, que se puede consultar en la web.

Era un hombre agradable y tuve el gusto de entrevistarlo unos cuatro o cinco años antes de su muerte, en 2010. Ya estaba retirado del trabajo en la prensa escrita. Pero accedió de muy buena gana a que nos viéramos en un café de la ciudad de Mendoza. Allí le hice una entrevista que debo reconocer, tal vez por cansancio o exceso de comodidad, no fue bien aprovechada por mí, pero que se desarrolló laxa y cálida a lo largo de la media hora que duró. Era uno de esos críticos muy preocupados por la actuación y que valoraba las distintas orientaciones que existen en esa disciplina. "A algunos de mis alumnos de la Universidad de Cuyo pude sacarles la idea de que Stanislavski y los profesores de su escuela eran dioses. Ha habido otras escuelas y muy buenas –dijo–. Pero con otros pude lograr muy poco. Hay que tener en cuenta que en esa

Universidad eran todos alumnos de Galina Tolmacheva, que venía de la Escuela de Arte de Moscú." Enseguida agregó una anécdota sabrosa: "Un día le hice una entrevista al actor Guillermo Battaglia y me decía que el cine se había empezado a estropear con películas como *El ladrón de bicicletas*, porque en ella actuaban personas que ni siquiera eran actores. ¿Se da cuenta? Claro, no me iba a poner a polemizar con él. Decía que no podían actuar porque no tenían una concepción de lo que es la interpretación."

Siguiendo con el tema de la actuación, me comentó después que en los principios de la carrera de la actriz Emilia Mazer, él le mandó una carta a una dirección que le habían proporcionado. "Todavía ejercía la crítica y le escribí para decirle –contó– que lo suyo había sido un aporte en materia de actuación, que era más natural y fresca que todas las que habían trabajado con ella en ese momento. Creo que no le llegó la carta porque nunca me contestó. A mí lo de ella me servía en mis clases porque a mis alumnos les comparaba la actuación de Darío Vittori, por un lado, y la de ella por el otro, para que notaran el contraste." Luego se acordó de un episodio que había ocurrido también en la Universidad: "Un profesor de interpretación dramática en tercer año de la carrera quería hacer una obra simbolista. Y le aconsejé *El tiempo es un sueño*. Era un texto que había que hacerlo de una manera lánguida, como adormilada, y con los tiempos muy lentos. Se hizo para un examen final. Entonces el profesor me preguntó a mí respecto al estilo de actuación que se debía abordar y le expliqué cómo era. Así lo llevó a la práctica y el día de la función, terminó el primer acto y salimos al pasillo a ver qué decía el público. 'Qué mal hecha que está la obra, no saben hablar, no han compuesto el personaje, además no se los oye.' Me horroricé y corrí al camarín para decirle al profesor colega qué pasaba con el público. 'No se dan cuenta que es una cuestión de estilo', le conté. Y me preguntó qué hacer. Entonces fuimos al camarín y les informamos a los chicos que la gente no entendía lo del estilo simbolista y que la hicieran de la manera en que sabían hacerlo. Se pusieron bastante molestos con el público, pero acataron la orden para que no quedara mal el profesor. Y al terminar los asistentes se pusieron de pie para aplaudir y escuché a uno de ellos decir que al principio los actores no estaban motivados, pero que poco a poco se habían ido apropiando de la obra y los caracteres de los personajes. Y en el público eran casi todos profesores. A eso lleva el desconocimiento."

Aproveché para preguntarle si creía que la crítica teatral tenía que cumplir un rol docente y me dijo que lo creía fervientemente. Y a continuación comentó que en Mendoza había una cantidad importante de críticos de mucho nivel. Un

buen ejemplo de ese periodismo fue en los años setenta, según dijo, la revista *Mendoza en el Arte*, que se podía consultar en la biblioteca principal de la ciudad. "Salió por esa década y el director era un médico suizo muy interesado en el arte y que sabía tocar muy bien el violín: Rodolfo Moll. Reclutó a muchos periodistas importantes de la época para que colaboraran en sus páginas. Allí salieron críticas muy buenas de David Eisenchlas. Yo también hice algunas. Y también Víctor Volpe, un director del coro de Mendoza. Era una revista de tamaño reducida porque no tenía sponsors y se hacía con poco dinero."

Los tiempos de la democracia

Transcurrida la ominosa noche de la dictadura, obviamente los nuevos, aunque no siempre fáciles, aires de la democracia permitieron a Mendoza, como al país, oxigenar y depurar la atmósfera en que se deben desarrollar las actividades artísticas para experimentar una fértil germinación. El teatro se benefició de eso y, junto con la renovación de los planteles de artistas y autores de la escena que cada generación proveía y la aparición en los años posteriores de más diarios, surgieron otros críticos, que convivían, obviamente, con aquellos que, aun bajo el clima opresivo de la dictadura, lograron sobrevivir a los chubascos y permanecer en sus oficios. No obstante ese aire no impidió que la crítica en la provincia, como en el país, iniciara un ciclo que la convertiría a partir de la mitad de los noventa, aproximadamente, en un trabajo pleno de intermitencias, interrupciones o discontinuidades para mucha gente. Me remito al respecto a lo dicho en este libro en sus primeros capítulos al tratar el tema de la crítica teatral periodística en Buenos Aires. Este fenómeno tuvo también una simetría no casual en la provincia, aunque con particularidades propias, que modifican ciertas fechas, porque fue durante esa década, como veremos, que hubo en Mendoza dos fuertes ejemplos de reflorecimiento de la crítica, luego abortados.

En una lúcida y documentada ponencia denominada *La crítica teatral en Mendoza: unapráctica de difícil sintonía*, escrita por el crítico teatral Fausto J. Alfonso para una mesa redonda convocada por el décimoquinto encuentro del Argentino de Artes Escénicas de Santa Fe, en 2019, se cita el nombre de veintisiete personas que en distintas décadas del siglo anterior y en las dos siguientes de éste, honraron la profesión sufriendo suerte dispar en la provincia: algunos pudieron desarrollar su profesión con continuidad y muchos otros la prosiguieron –con suerte dispar– en otros puntos del país, especialmente

en Buenos Aires. Con absoluta conciencia de que ellos no son todos, como lo admite el propio autor de la ponencia, los enumeramos, porque incluso de muchos de ellos hemos hablado en estas líneas o en otra parte del libro: David Eisenchlas, Edith Berra, Nina Cortese, Jorge Enrique Oviedo, Rodolfo Braceli, Gabriela Borgna, Carlos Polimeni, Andrés Cáceres, Ricardo Cáceres, Walter Ravanelli, Mario Franco, Alberto Atienza, Gregorio Torcetta, Julio Semmolonni, Raúl Silanes, Raúl Busnadiego, Manolo Giménez, Jorge Luis Oviedo, Abel Zapata, Rubén Valle, Laura Antún, Fernando Toledo, Marité Fernández, Isabel Martín, Luis Ábrego, Carolina Baroffio, entre otros. Bueno, algunos de ellos –los que pudieron mantenerse en la profesión– continuaron con su trabajo en diarios, revistas o radio –en la televisión casi nunca hubo crítica teatral– y muchos emigraron.

Quiero señalar que a varios de ellos los conozco, sobre todo a partir de su actividad en Buenos Aires y a otros los traté en la provincia durante algunos viajes o en invitaciones que me hicieron a distintos festivales de teatro en el país. Entre los que tuve el gusto de conocer estuvo Jorge Luis Oviedo (sobrino de Jorge Enrique Oviedo), quien tuvo una participación destacada en el periodismo cultural mendocino en los ochenta. Comenzó a hacer periodismo en el diario *El Andino*, propiedad de *Los Andes* como lo fue también el *Mendoza*, haciendo deportes. Y en 1979 se hizo cargo de la subdirección de la sección de Espectáculos, Libros y Autores, en la que trabajó durante años y con placer porque dos de sus amores eran la literatura y el teatro. Fue en la década de los ochenta donde lo conocí en Córdoba, en dos de los varios encuentros que se hicieron en esa ciudad del mítico Festival Latinoamericano de Teatro creado a partir de 1984 por el director argentino Carlos Giménez. Recuerdo que, además de ver mucho teatro y de charlar hasta por los codos, nos reíamos a carcajadas de distintos episodios que se producían en aquellas expansivas celebraciones realizadas en la primavera cordobesa. Luego, en los primeros años de los noventa, Jorge se radicó en Buenos Aires, volcándose a la economía. Trabajó en Noticias Argentinas (NA), Diarios y Noticias (DyN) y en 1994 ingresó a *La Nación* –con un breve interregno en que se fue al diario *Buenos Aires Económico* (BAE) para regresar de nuevo al matutino de los Mitre– donde fue editor de la sección Economía y Negocios y editor de su suplemento económico. Es interesante el periplo profesional de Jorge. Profesional de amplio espectro de interés por el conocimiento, le gustaba tanto el teatro y la literatura, como la economía o las charlas sobre automovilismo. De ahí que no es extraño que haya desempeñado con gusto su nueva especialidad en el periodismo, que desde luego

ofrece siempre una posibilidad de trabajo en la prensa escrita y oral mucho mayor que la que entrega la crítica teatral o artística. Muchos profesionales han hecho giros similares durante su carrera. La necesidad de vivir obliga en muchos casos a cobijarse bajo los árboles más tupidos y sólidos frente a las tormentas o las modas laborales. Jorge Luis Oviedo falleció víctima de un cáncer en 2016, a los 56 años.

Con Fausto J. Alfonso, un crítico teatral de raza

Uno de los mejores críticos teatrales de Mendoza, y sin duda también del país, licenciado en la carrera de Comunicación Social en la Universidad Juan Agustín Maza y profesor titular en ellas con más de treinta años de docencia, y editor de varias revistas de reconocida importancia en la historia de las últimas décadas del teatro y la cultura de la provincia, Fausto J. Alfonso es además un estudioso concienzudo y testigo presencial de las vicisitudes que ha sufrido esta especialidad durante los treinta últimos años de vida en su terruño. Este panorama que ofrezco hoy de algunas de las alternativas que experimentó el género en tierras cordilleranas, aparte de la modesta investigación personal que hice sobre el tema histórico y las informaciones que me proveyeron distintas entrevistas, tuvo como fuente de consulta y actualización constante a Fausto. Con él, además, mantuvimos dos charlas en 2019 y 2021 que, unificadas en una, se publican a renglón seguido. También en cuanto a varios aspectos de la realidad actual de la crítica teatral en Mendoza me apoyé especialmente en aquella ponencia que él presentó en Santa Fe.

–Fausto, vos has señalado dos períodos en los medios de Mendoza en que los críticos teatrales trabajaban a *full* y cubrían todo. ¿Se pueden precisar exactamente esos dos períodos?
–Sí. Uno fue entre 1993 y 1996 en el *Diario Uno*, el otro entre 1998 y 2003 en *Los Andes*. Se publicaban todas las críticas, tanto de las obras locales como de las que venían de afuera. Esos dos momentos tuvieron que ver con una situación especial en los medios. También había más periodistas. Cuando empezó el *Diario Uno*, los periodistas que trabajábamos en la sección Espectáculos éramos trece. Una barbaridad, algo inusual para una sección de Espectáculos de un medio del interior.

–¿Cuándo comenzó el *Diario Uno* y quiénes estaban al principio?
–El diario, que era propiedad del grupo América, se fundó el 15 de enero de 1993 y publicó su última edición el 21 de diciembre de 2018. En aquel comienzo, éramos parte del equipo Fernando Toledo, Andrés Gabrielli, Gustavo Verzbickis, Marcela Furlano, Laura Antún, Marité Fernández, yo y varios otros. Éramos muchos. Y se hacía crítica de todo: televisión, cine, teatro, música culta o académica, música popular, plástica, ópera. Pero cada uno tenía un área. Y eso estaba muy bien porque habitualmente la especialización es generalmente gruesa y no fina en las provincias. En teatro éramos tres: Toledo, Antún y yo. Antún después se volcó a la información general, pero colaboró mucho con mi revista *Ubú Todo Teatro.*

–Hablemos, antes de referirnos a esa revista, a tus comienzos periodísticos. ¿Cuándo largaste? ¿Hacías periodismo general o también crítica teatral?
–Hice las dos cosas en simultaneidad. Mi ingreso a los medios fue en 1988, apenas salido de la Facultad de Periodismo de la Universidad Maza. Me recibí de licenciado en Comunicación y con la muy buena fortuna de que ingresé a hacer un reemplazo por un par de meses en el diario *Los Andes*, en información general. Pero ahí ya hice notar mi interés por el espectáculo, por los temas vinculados con el arte y la cultura, y al cumplirse ese reemplazo de dos meses tuve la suerte de entrar a la sección de Espectáculos. A partir de ahí me empecé a vincular con los temas de teatro y cine en particular y a ensayar mis primeras críticas. De alguna manera fui impulsado o seducido por una materia que tuve en la facultad, Periodismo de Crítica Artística y Literaria, de la que algunos años después fui profesor adjunto durante 16 años. El titular de esa cátedra era Walter Ravelli. Así fueron mis comienzos. Desde entonces, y de manera más o menos regular, he estado ejerciendo la crítica en *Los Andes*, después en el *Diario Uno*, y luego de nuevo en *Los Andes*. También en diversas revistas, programas de radio y en las publicaciones creadas por mí.

–Una de las cosas que me interesa divulgar, aunque sea en líneas generales, es cómo hace cada crítico su trabajo. ¿Con qué herramientas y desde qué parámetros, sobre todo si se viene del campo académico?
–Un poco se avanza a ciegas. No somos del todo ciegos, pero sí tuertos. Porque, en realidad, lo que pasaba en Mendoza por aquellos años –y creo que pasaba

en la mayoría de las provincias–, es que nunca hubo un ejercicio regular de la crítica en los medios, sino que ese ejercicio había estado vinculado siempre con la buena voluntad de determinadas personas: periodistas que proponían llevarla adelante o editores a los que sí les interesaba. Siempre fue así y creo que sigue siéndolo, es algo cíclico. Períodos de críticas, alternados con periodos sin críticas, dependiendo del mayor o menor interés de los directivos o jefes de turno de cada medio. Respecto de la formación académica, me aportó contenidos, miradas, teorías, pero solo estando en el medio pude entender qué es el criterio periodístico, cómo jerarquizar informaciones y opiniones y de qué modo escribir para un público tan amplio, sin subestimarlo, pero sin pecar de erudito.

–¿Había viento favorable en el momento en que vos ingresaste? ¿Quién estaba en *Los Andes*?

–En ese entonces era secretario general de redacción Jorge Enrique Oviedo, que tenía un especial interés, quizá no tan específicamente por la crítica teatral, pero sí por la literaria y por algunos aspectos del espectáculo, al igual que el jefe de la sección Espectáculos, Gregorio Torcetta. Ambos se interesaron por mi trabajo. Mientras me formaba en el diario, traté de ir incorporando cosas de mi propia cosecha, sumando cursos, buscando libros, contactándome con viejos críticos, leyendo críticas de todos los medios. Porque estaba el problema de la ausencia de bibliografía respecto de la crítica. Me fui haciendo con la práctica en el medio, la investigación y la lectura. Ante todo, con la curiosidad, que es lo que debería definir a un periodista de cualquier área. A los dos meses de entrar, Jorge Enrique Oviedo fue nombrado director del diario, puesto en el que estuvo casi 20 años. Hoy está jubilado y se ha dedicado a escribir libros: una historia del periodismo mendocino, otro sobre duelos y un tercero sobre la historia del cine mendocino. Con su sobrino, Jorge Luis Oviedo, también alcancé a trabajar un año, antes de que se marchara a Buenos Aires, en una página que hacíamos y que se llamaba *Mundo joven*, sobre rock.

–¿Este es un buen momento para la crítica?

–No. Hoy no hay buen humor en los medios masivos de Mendoza para este tipo de prácticas. El periodismo de farándula ha desplazado al periodismo de espectáculos. Los chismes y el rumor se han comido a la opinión seria. Es muy poca la crítica que se hace.

–¿Qué otros medios existen hoy además de *Los Andes*?

–Mendoza todavía tiene varios diarios en versión papel: *Los Andes*, *El Sol*, *El Ciudadano*, *Jornada* y *Vox Populi*. Además, hay varios diarios digitales, *Uno* ahora es uno de ellos. Pero en realidad es una falsa diversidad, todos se parecen entre sí, tienen poca producción propia, se dedican a copiar y a pegar de otros portales y no les interesa tener una mirada crítica sobre la actividad teatral mendocina, que hoy es bastante importante. Por otra parte, y después de la desaparición del diario *Uno* en su versión papel, la crítica teatral ha quedado acorralada en un solo soporte que es *Los Andes*, que la trata con absoluta desinterés o la ignora. En los otros diarios que conservan su edición en papel (*El Ciudadano*, *El Sol* y los muy leídos periódicos de bolsillo *Jornada* y *Vox)*, no hay ni el menor rastro de ella.

–Y decís que en general hay mal ambiente para la crítica…

–Hay poca simpatía en general por los temas de espectáculos. Todo está muy volcado a ciertas áreas, sobre todo música y televisión, lo más comercial de cada una por supuesto. El teatro está bastante relegado. Por ahí interesan las críticas de espectáculos en función de la cantidad de espectadores que llevan o en función de la procedencia. En mi última etapa de *Los Andes*, el diario no cubría mucho espectáculo local porque no le interesaba, pero sí atendía la visita de ciertos personajes. Por ejemplo, en Mendoza se produjo el estreno nacional de *Guayaquil*, la obra de Pacho O'Donnell, con Lito Cruz y Rubén Stella. Al diario le interesó la cobertura y la nota de ese espectáculo, entrevista previa a director y actores y después la crítica del espectáculo. O sea, todo. Pero en la misma semana hubo dos o tres estrenos en Mendoza que no se criticaron. Sí se preserva todavía para los espectáculos locales el tema de la nota de estreno con cierta cantidad de líneas, pero no despierta interés el tema de la crítica.

–¿Y hay una actividad local fuerte como para justificar que haya críticas?

–Sí. Hoy te diría que hay mucha cantidad, calidad y diversidad. Las nuevas generaciones son muy prolíficas. Hay cerca de cien estrenos por año. Lo que falta es continuidad, dado que la escasez de salas es enorme, difusión (pese a la supuesta ventaja que aportan las redes sociales) y público, sobre todo para los artistas emergentes, que tienen cosas importantes para mostrar, pero, ante un público desconfiado, como el mendocino, terminan perdiendo frente a los números puestos. La actividad merecería una mejor atención por parte de todos los medios.

–En la vieja crítica, el texto era el elemento de principal interés. Vos entraste en una época posterior, ¿no?

–Creo haber entrado a hacer crítica ya en la instancia siguiente. En Mendoza, hubo dos personajes muy interesantes en la década de los sesenta y setenta, que ya murieron y que ampliaron la visión crítica a todos los componentes del espectáculo, sin restringirse al texto. Uno fue Antonio Di Benedetto, que estaba en *Los Andes* y llegó a ser subdirector del diario. No tuve la suerte de conocerlo. Escribía críticas de teatro y literarias. Aparte, él fue quien generó en Mendoza el interés por el teatro del absurdo en los sesenta cuando nadie le daba bolilla. Ese es un dato interesante. El otro personaje importante, más volcado a la crítica de cine pero también con algunos aspectos de su trabajo relacionados con el teatro, se llamaba David Eisenchlas. Más adelante, aparecerían Walter Ravanelli, Edith Berra, Andrés Cáceres, entre otros periodistas, quienes propiciaban esto de ver al espectáculo teatral como un todo donde el texto era uno de los tantos componentes.

–En tu caso, por venir del mundo académico sin duda le dabas importancia a la literatura dramática.

–Claro, sí, sí. Pero en la facultad, al tener entre los profesores al citado Ravanelli, que abogaba por una crítica que no se asentara solo en el texto, aprendí a moverme sin el prejuicio de que el texto es lo más importante, lo que le da valor al espectáculo. También aprendí ciertos parámetros para que la crítica periodística no se desvirtuara hacia otro tipo de crítica. Que no fuese una mirada impresionista, como la del espectador común, una mirada académica o, peor aún, una patológica, donde se sospecha que existen intereses extraños entre el crítico y los artistas, o entre el crítico y una estética determinada, o entre el crítico y alguna cuestión comercial vinculada al espectáculo. Si bien en el diario me encontré con una realidad distinta, lo académico me sirvió, seguro. Aprendí a trabajar sobre los conceptos de conocimiento, comparación y experiencia, tres ingredientes fundamentales como para ir formando un criterio propio. En este oficio, el ochenta por ciento es interés y búsqueda personal, y lectura crítica y de críticas. Recuerdo desde muy chico leer críticas de teatro y de cine de los diarios *Clarín* y *La Nación*, recortarlas y guardarlas. A ésas, con el paso del tiempo fui sumando la de otros medios para ampliar el abanico. Medios masivos y especializados. Así como no tengo prejuicios sobre los espectáculos, tampoco los tengo respecto de los medios, aunque tenga una actitud crítica hacia todos.

–¿En Mendoza continúa la cátedra de crítica?
–Sí. Yo hice la Licenciatura en Comunicación Social, que incluye la cátedra Periodismo de Crítica Artística y Literaria, que a su vez incluye contenidos teatrales.

–¿Y hoy qué cantidad de críticas hacés regularmente?
–Dos o tres por semana, en mi espacio personal en la web: *El Pacto de Fausto*. En la revista *La Vorágine* solo hago largas entrevistas a teatristas.

–Hablemos de la revista *Ubú*. ¿En qué época salió y cuál fue la razón que te llevó a editarla?
–Salió desde marzo de 1996 hasta septiembre de 2001. Fueron 51 números. La hundió la debacle de ese año. ¿La razón? Veía que había mucha información vinculada con el teatro que no circulaba por los medios grandes. Al principio cuando comentaba que iba a sacar esa revista se burlaban. Creo que el tiempo me dio la razón porque al ser una publicación tan específica tiene sus desventajas, pero también tiene sus ventajas. Se sabe por dónde tiene que circular, a dónde tiene que llegar. Veía que no sólo faltaba crítica en los medios sino que existía un montón de información relacionada al teatro que no salía y la volqué ahí. Y esos temas no eran contemplados en los diarios por falta de espacio o de interés editorial. Es decir, *Ubú* incluía no solo críticas, también temas de política cultural referida al teatro, política gremial relacionada al teatro, pedagogía teatral. Había un caudal de información que no se veía en los diarios y eso es lo que le daba interés. Por supuesto que la crítica era lo medular. En algunos números eran muchas las que se publicaban porque se cubrían espectáculos que nadie había cubierto, pero también otros que se habían comentado de manera superficial en los grandes medios.

–¿Cómo se mantenía?
–Se mantenía con publicidad y venta. Cuando dejó de salir creó inquietud en el medio que realmente veía reflejado su trabajo en lo que se publicaba. Yo era el coordinador y además escribían Fernando Toledo, Patricia Slukich, Laura Antún, Isabel Martín, María Eugenia D' Alessio, Facundo Sosa, Norma Velardita, Julio Rudman. Nunca hubo, ni antes ni después, otra revista teatral en la provincia con tanta continuidad y cantidad de números. Empezamos imprimiendo 500 ejemplares y fuimos subiendo hasta llegar a 2000, en ediciones con 24 páginas y luego con 36. Se vendía mucho, pero también nos

asegurábamos de que llegasen a las bibliotecas populares y otras instituciones vinculadas con la cultura. Salía mensual, de marzo a diciembre.

–¿Nunca pensaron en la posibilidad de reflotarla o es mucho esfuerzo?
–Es que después del 2001 todo fue muy difícil. Básicamente se solventaba con la venta y publicidad de privados porque con organismos del Estado tuvimos muy poca suerte. Era todo tan burocrático, tanto trámite, tanto desgaste por dos pesos… La revista empezó a salir antes que apareciera el Instituto Nacional del Teatro, pero en dos ocasiones tuvimos subsidios del Instituto. Era un subsidio que alcanzaba para un número. Sacábamos diez por año, los otros nueve había que remarlos con anunciantes privados, lo que significaba convencerlos mes a mes. Fue un ciclo. Los 51 números están encuadernados y archivados.

–Entre los primeros efectos de la compra de *Los Andes* por *Clarín* está la desaparición de las críticas de cine, ¿no es así?
–Sí, fue con la llegada de un director porteño, puesto por *Clarín*, Gerardo Heidel. El argumento era que las críticas salían antes en Buenos Aires y no hacía falta hacer críticas propias. Esto fue en 2002. Las críticas de teatro sobrevivieron hasta 2004. Una barbaridad, porque el periodista mendocino posiblemente tenga un criterio diferente sobre tal o cual film; además tiene un mayor conocimiento del público al que se dirige, sabe cómo impacta determinado tema en el contexto mendocino, etcétera. Es decir, puede aportar una mirada diferente, local, propia. Ni mejor ni peor. Complementaria, en todo caso.

–¿Los críticos que hacen cine también hacen crítica de teatro en la provincia?
–Sí, se suele dar esa modalidad u otras combinaciones. Toledo hace crítica de música, lo mismo que pasaba con el fallecido Ravanelli. No obstante, y en general, a los diarios no les importa o preocupa si el periodista sabe más de una cosa que de otra. Además, en las provincias no se sale a cubrir los espacios. Si en un medio un crítico de teatro un día se enferma, se va, se jubila, cambia de medio o se muere y queda el espacio vacío, el medio no sale desesperado a buscar a un crítico suplente. Todo sigue igual hasta que aparece alguien con inquietudes y casi que se autopostula. Si cae bien, posiblemente quede.

–Después de *Ubú Todo Teatro*, editaste también la revista *Don Marlon, Escenarios y Otros Placeres*. Contamos algo de ella.

–Fue un proyecto muy ambicioso, realizado junto a Silvia Lauriente, que tenía como tema central el teatro, pero además un panorama de la cultura mendocina que abarcaba todas las disciplinas artísticas y otros temas vinculados con los placeres del título, como la gastronomía y el turismo. Fue muy gratificante hacerla, y muy cara. En su momento, era un lujo. Fueron cuatro números, tipo revista-libro, en papel ilustración de gran calidad y con un buen diseño. Tenía mucha crítica, pero también artículos en profundidad sobre distintos temas que vinculaban el teatro con el periodismo. Surgió en el 2007, y tras esos cuatro números en papel, se volvió digital hasta 2012. Esa también fue una hermosa experiencia, por lo novedosa desde lo técnico, y porque tuvo mucha repercusión positiva entre la gente del espectáculo de Mendoza. En aquella época, además de *Ubú Todo Teatro*, había otras revistas que incluían artículos teatrales como *Acceso* y *Diógenes* y suplementos como *El Altillo* (*Diario Uno*) y *Fin de semana* (*Los Andes*) que hacían bastante foco en el tema.

–¿Cuándo te fuiste de *Los Andes*?

–Fue en 2007. Desde entonces intensifiqué mi actividad académica en la Universidad Maza, y en lo periodístico me dediqué primero a *Don Marlon* y luego, desde 2012, a *El Pacto de Fausto*, mi espacio digital. Colaboro con entrevistas para la revista especializada *La Vorágine* y, eventualmente, con alguna otra publicación que me lo pida. Además estuve vinculado cinco años con el Instituto Superior Fabián Calle, donde dirigí una Diplomatura en Periodismo de Artes y Espectáculos, con un acento muy especial en la crítica. Hice el libro *Artes Cruzadas*, sobre el Festival de Danza de Nuevas Tendencias. Asimismo sigo con mis talleres itinerantes, dentro y fuera de la provincia, de crítica teatral y cinematográfica, y de historia y lenguaje del cine. Y estoy escribiendo un libro de entrevistas con directores teatrales de Mendoza de distintas generaciones.

–¿Hay nuevas camadas de periodistas que se dediquen a la crítica teatral?

–No hay mucha gente nueva que se dedique a la crítica teatral. En el diario *on line MDZ* está haciendo crítica teatral un periodista muy bueno, con mucha experiencia, Laureano Manson, quien también es crítico de cine. En el diario digital *Sitio Andino* también está Eugenia Cano, joven que se perfila para el "recambio generacional", por decirlo de algún modo. Pero no hay muchos más, por lo menos que se dediquen seriamente y con regularidad.

–¿Creés que los sitios en Internet pueden ser un espacio de reemplazo al que ofrecen los diarios?

–Efectivamente son un espacio alternativo al que ofrecían los diarios. Pero son espacios autogestivos. Porque si bien los diarios papel tienen su versión digital, ésta no le ha dado mayor trascendencia al tema de la crítica. Es evidente que no es una cuestión de espacio solamente, sino de interés. Te cité los casos de Manson y Cano como gente que regularmente hace critica en un diario digital, pero son excepciones. Creo que el futuro está cada vez más en los sitios especializados y virtuales. Y, paradójicamente, en prácticas "reales". Esto es: foros, debates, jornadas, encuentros, devoluciones. Todos aquellos espacios donde la crítica se puede insertar de un modo u otro. Pero, en los medios tradicionales, creo que ya no.

–¿En televisión no se ha desarrollado la crítica teatral?

–A lo largo de la historia, la crítica tuvo nula presencia en la televisión mendocina, ya sea por aire como por cable. En junio de 2019 esa racha se cortó. Fue cuando se sumó a la grilla del canal estatal Acequia el programa *Crítica en función*, ideado, conducido y producido por la periodista Silvia Lauriente, de amplia experiencia en la crítica realizada en medios gráficos y en radio. El envío semanal, que ronda los veinte minutos, ha sido una pieza pionera en la materia que añade, a la opinión especializada, entrevistas y recomendaciones de libros. Más allá de su contenido, lo interesante de la propuesta es su concepción y su transformación, ya que en ellas se asocian un medio virtual (el canal de YouTube) y uno tradicional (la televisión abierta). Según su creadora, el programa surgió como idea en julio de 2017 y el primer envío se subió a YouTube en noviembre de ese año, al que se considera fundacional.

Silvia Lauriente y *Crítica en función*

En una charla que mantuvimos con Silvia Lauriente durante la pandemia, conseguimos que nos proporcionara algunos datos más sobre su trayectoria en el oficio y alguna opinión más sobre su programa. Periodista especializada en temas culturales, se desempeñó como redactora del diario *Los Andes* y *Mendo Voz*. Codirigió la revista *Don Marlon, escenarios y otros placeres*. En radio, fue columnista de El Candil (Radio Universidad; Libertador y Nacional). En televisión, trabajó de columnista en TVs Mama y Ser Mujer (Canal 9 Televida). Y es

profesora de Comunicación en distintas instituciones públicas y privadas de Mendoza, además de haber sido jurado en importantes festivales y certámenes relacionados con teatro y literatura. En 2004 recibió de la Fundación El Libro, el Premio Pregonero al periodismo gráfico por su labor en la difusión de la literatura infantil y juvenil en el diario *Los Andes*. Ese mismo premio lo recibió luego respecto al periodismo televisivo por su labor en TVs Mamá en Canal 9 Mendoza.

En relación a su programa *Crítica en Función* nos confirmó, como decía Alfonso, que se lanzó primero en octubre de 2017 con una periodicidad semanal a través de YouTube con el objetivo de compartir críticas teatrales a través de esa red social. Y agregó: "Frente a la escasa difusión de las críticas teatrales, el canal encontró rápida adhesión de público, en algunos casos y como hecho curioso, la visualización del programa superó en cantidad a los espectadores en la sala teatral en el total de las funciones. Es decir, que la crítica logró interesar a veces a más cantidad de personas que el espectáculo en sí. Inicialmente, el programa estaba dividido en dos bloques: crítica teatral y presentación de un libro que guardara relación con la obra presentada."

Y en junio de 2019, el programa pasó a la pantalla de Acequia, en la televisión pública de Mendoza, con dos programas semanales (los jueves y repetición los sábados), con la duración apuntada antes. Y se dividió en tres bloques complementarios: críticas, recomendación de libros y entrevistas. Además de transmitirse vía *streaming*, los programas eran subidos a la plataforma *ondemand* del canal, donde todavía se pueden consultar. Un texto escrito acompañaba a cada video multiplicando de ese modo los lenguajes comunicacionales. En junio de 2020, debido al confinamiento social por la pandemia de COVID-19, el formato del programa se modificó pasando a ser entrevistas a los protagonistas de las distintas disciplinas del quehacer teatral: vestuaristas, escenógrafos, maquilladores y demás personajes que nutren la actividad escénica. Y más tarde se suspendió sin que se sepa si en 2022 se repondrá.

Patricia Slukich y Fernando Toledo, dos referentes claves

Otros dos referentes indiscutidos de la crítica teatral y de cine en las últimas tres décadas han sido Patricia Slukich y Fernando Toledo, ambos compañeros de Fausto Alfonso en *Diario Uno* y ella también de Fausto en *Los Andes* durante

varios años. En éste último matutino, Patricia junto con Toledo, que en la actualidad es editor de Información General en él, son dos de los pocos sobrevivientes de esa generación brillante de periodistas que surgió por los noventa en Mendoza. En estos días, Slukich es editora de la sección *Estilo* (Espectáculos, Magazine y Cultura) en la versión digital. Ninguno de los dos hace ya crítica teatral. Con ambos charlamos. Con Toledo en un contacto que mantuve con él hace ya unos quince años y del que rescato algunos datos de su carrera y conceptos que me han parecido relevantes para el libro y para este panorama de la crítica en Mendoza. Fernando no hace por el momento crítica teatral y se dedica más a la crítica de música, aunque sí escribe cada tanto algunas columnas sobre temas culturales. Con Patricia tuve un diálogo por el mismo tiempo, que luego actualicé hace poco en un encuentro que tuvimos en uno de los festivales organizados por el Instituto Nacional del Teatro. Comienzo por ella: se trata de una periodista pujante y apasionada, muy estudiosa de los temas que conciernen tanto a la práctica de su profesión como a los fenómenos que se suscitan alrededor de la actividad teatral e incluso en otros terrenos del arte. De los dos intercambios que sostuvimos, recojo en lo esencial aspectos más salientes de su trayectoria y de la situación que afronta hoy la crítica.

–Comentabas Patricia, en una charla que tuvimos hace algunos años, que los intelectuales tuvieron una gran incidencia en la vida cultural de Mendoza. ¿Cuándo ocurrió eso?

–En Mendoza hubo una época donde los intelectuales marcaban toda una línea muy crítica en la vida cultural de la provincia. Eso fue en los setenta y ochenta y duró hasta los noventa aproximadamente, coincidiendo con la etapa en que los efectos de la globalización empiezan a hacerse fuerte en el país. Hasta ese momento, la intelectualidad, que surgía sobre todo de la Universidad de Cuyo, estaba muy ligada a la crítica y al análisis crítico, no tanto de la actividad teatral, pero sí en otras ramas del arte como las artes plásticas, que es un campo en el que hay mucha producción en Mendoza, y en la literatura. Pero desde mediados de los noventa hasta ahora los intelectuales se han recluido en la Universidad. Y desde entonces el discurso crítico de los intelectuales, cuando existe, no discurre por los medios de comunicación. Se perdió casi por completo en los medios esa costumbre de consultar a los intelectuales para el análisis de los hechos culturales.

–¿Desde cuándo estás en el diario y en qué tiempo ingresaste a la página de Espectáculos?

–Ingresé a trabajar en Espectáculos en 1998, cuando se creó el suplemento *Fin de Semana*, que salía todos los viernes y se volcaba básicamente a la crítica de teatro local. Allí trabajamos Fausto Alfonso y yo, que nos dedicábamos al teatro, y Leonardo Reartes. Después, en 2000, fuimos incorporados a la planta estable del diario. O sea que pasamos a integrar la sección de Espectáculos y hacia los últimos días de la semana hacíamos aquel suplemento y el resto de los días escribíamos para el diario. O sea, trabajábamos alternativamente en uno y otro lugar, pero siempre dentro del mismo diario. Y así seguimos hasta octubre de 2004, en que se desarmó *Fin de semana*. Cuando este suplemento queda desactivado, nosotros seguimos en Espectáculos, pero lenta, paulatinamente, comenzó a desaparecer la cobertura de las obras en el espacio de teatro local. Se cubren esas obras como excepción cuando se producen en los teatros grandes. Se tiene en cuenta para ver si una obra merece o no ser comentada si tiene una cantidad suficiente de espectadores, cosa que ocurría especialmente en el teatro Independencia, el Municipal Mendoza o el Quintanilla a veces, que es también municipal. Se hacía crítica de las obras de esas tres salas. Eran las salas que merecían crítica. Si las obras no se presentaban en estas salas no tenían crítica. Esa era la lógica. El teatro local en otros espacios se lo cubría solo en algunos estrenos. Luego, se fue Fausto de *Los Andes* y la única persona que quedó a cargo de teatro fui yo. Todo lo que tiene con la información de los estrenos lo recojo y lo doy para hacer, pero no hay crítica. Son adelantos y anuncios de los festivales. En estos últimos años, trabajó al lado mío un joven talentoso que se fue formando en la especialidad llamado Daniel Arias Fuenzalida.

–Después del suplemento *Fin de Semana*, apareció otro que se llamó *Estilo* y que todavía prosigue, por lo menos en la versión digital, ¿no?
–Sí, el suplemento *Estilo* intentó fusionar espectáculos con otros temas que tienen que ver con el ocio, con la mujer, con la salud, los jóvenes, terrenos que tienen que ver más con una revista. *Estilo*, al principio estaba tercerizado e incluía algunas recomendaciones de fin de semana, que antes incluía el anterior suplemento. Después se incorporó al diario, dejó de hacerse afuera, y se convirtió en *Estilo* (Espectáculos, Magazine y Cultura) y nosotros seguimos en Espectáculos, pero lenta, paulatinamente, comenzó a desaparecer la cobertura de las obras en el espacio de teatro local. Y se siguió cubriendo los espectáculos que sumaban suficiente público.

–¿O sea que en el diario de papel las críticas han desaparecido casi por completo?

–Así es. En abril de 2008 se redujo además la cantidad de páginas que se le dedicaban a *Estilo*. De doce páginas por semana pasó a tener solo una de lunes a viernes y sábado y domingo seis, de las cuales tres se destinaban a las grillas, avisos y contenidos pagos. Así que quedó con tres en realidad. Pero, junto con ello, se puso en funcionamiento el diario digital. Y como soy editora en la actualidad de ese espacio he retomado allí la crítica teatral. Por ejemplo, en una de las últimas celebraciones de la Fiesta Nacional de Teatro organizada por el INT viajé invitada a Rosario, cubrí allí todo lo sucedido e hice crítica de algunos espectáculos. Lo que ha sucedido en la provincia, por otra parte, es que las obras mendocinas no tienen hoy continuidad en las salas y entonces es más difícil cubrirlas periodísticamente. Se puede hacer la crítica del estreno de una obra, pero si hay tres seguidos, se corre el riesgo de ir a uno y no llegar a tiempo de publicar la crítica. También hay menos críticos. Hasta hace un tiempo tenía como colaboradora a María Lencinas, una excelente crítica, pero renunció y como dije hace poco incorporamos a Daniel Arias Fuenzalida. El abandono total de la crítica por parte del medio, como le comenté a Fausto Alfonso en una entrevista que me hizo para una ponencia que debía escribir, está ligada a las políticas de ajuste de personal. En la sección donde antes contábamos con ocho periodistas más colaboradores, ahora tenemos solo un periodista efectivo (que tiene francos los viernes y sábados, por lo que casi nunca va a las coberturas), más un colaborador fijo. En ese contexto es imposible realizar una cobertura seria de espectáculos teatrales para la crítica. Y por ese motivo optamos por hacer la reseña de aquellas obras teatrales que recomendamos a nuestros lectores, con una selección que está sometida a esos ajustes mencionados. De ahí, que hoy las críticas teatrales sean en *Los Andes* escasas y se publiquen en forma aleatoria y esporádica, como por ejemplo cuando una obra "tiene convocatoria de público o relevancia como acontecimiento."

–¿Cuál es tu formación académica?

–Soy licenciada en Comunicación y estudié esa carrera con la intención de ligar la comunicación con el teatro. Siempre me interesó el fenómeno escénico. Venía estudiando teatro desde siempre, leyendo muchas obras y ensayos. Nunca me interesó ni la actuación ni la dirección. Me interesó sobre todo el teatro como fenómeno de comunicación, como fenómeno artístico. Iba haciendo cursos esporádicos. Vino Patrice Pavis un año e hice un seminario con él. Me

iba metiendo además en los distintos seminarios comparados que hacía Jorge Dubatti cuando venía a la provincia. Cosas muy sueltas. También me he ido formando en los contactos y charlas que mantuve con diversos directores, gente que considero maneja la técnica teatral, como por ejemplo Fabián Castelar o Walter Neira. Asistía a sus ensayos y charlaba con ellos. Tuve ese tipo de formación y mucha lectura.

–¿Te recibiste después de comenzar a trabajar como periodista?
–Es así. Empecé a desempeñarme como periodista en 1995 y me recibí en 1998. En 1996 ingresé al diario *Uno* y paralelamente estaba en la revista *Ubú Todo Teatro*. Y en 1998 entré a *Los Andes*. Pero venía preparándome intensamente desde 1993. En lo que sí incursioné fue en la escritura de obras dramáticas. Gané un concurso aquí importante. Pero en esta etapa me retiré un poco de la escritura teatral, estoy escribiendo más en otra área. Pero tuve mucho contacto desde 1991 hasta 1994 más o menos, un contacto diría cotidiano con Fernando Lorenzo, un dramaturgo de acá de Mendoza. Y él fue un poco mi maestro en este tema del teatro.

Fernando Toledo, por su parte, es poeta, novelista y periodista. Tiene varios libros de poesía publicados, entre ellos *Hotel Alejamiento*, *Diapasón*, *Secuencia del caos*, *Viajero inmóvil* y *Fatal en la noche,* y distintos trabajos narrativos que van desde relatos a novelas como *De Mendozaa Tokio* (de no ficción) o *El mar de los sueños equivocados*. En periodismo se ha dedicado a la crítica (teatral, de cine, musical y literaria) y ha publicado diversos blogs. Es además licenciado en Comunicación en la Universidad Juan Agustín Maza, donde fue alumno de Ravanelli y de Alfonso. Nació en 1974 e ingresó en 1993 como periodista en el *Diario Uno*, del que luego fue durante años editor de su suplemento de artes y cultura hasta que se retiró de la publicación en 2014. Tenía 19 años al entrar en esa publicación, que se había creado hacía cuatro o cinco meses. Ha trabajado también en televisión y en la radio. En la redacción de *Diario Uno* estaban con él, por el tiempo en que se hizo esta charla, Oscar Guillén, que era subeditor (hoy hace Policiales en *Los Andes*); Patricia Rodón (en la actualidad se dedica a la docencia); Carolina Baroffio. Y antes habían estado también Fausto Alfonso, Patricia Slukich, Marité Fernández y Laura Antún, que en estos días hace prensa en la gobernación de la provincia. En aquel año en que le hice la entrevista, Fernando nos dijo que todos los integrantes de su equipo hacían crítica de todo: teatro, cine, música y hasta plástica, un poco obligados por la

escasez ya del plantel, que se había reducido. Sobre todo en los días en que la agenda estaba muy recargada y los pocos que estaban debían encargarse de todo. En los días normales, en cambio, se trataba de respetar las preferencias de cada uno, si ello era posible.

Respecto de la crítica en particular en Mendoza, nuestro entrevistado decía: "En nuestra comunidad, la posibilidad de que sigan saliendo críticas teatrales depende casi en forma exclusiva del interés de los periodistas, porque para los directores a menudo el ámbito de los espectáculos es tan ajeno que no saben ni cómo tratarlo." Y eso al hablar de los directores, pero si nos referimos a los dueños, mejor ni hablar: hay en general una brújula muy concreta para saber qué es para ellos lo más potable y deseable para un diario: sin duda lo que vende o satisface a la mayor parte de público posible. "Yo tengo una concepción bastante particular sobre el tema, que a veces suena hiriente cuando la charlo con otros periodistas. Y es que el periodismo tiene un rasgo eminentemente demagógico. Y que la crítica es, justamente, la especialidad que permite escapar de esa demagogia implícita que tiene el periodismo. Por eso embolsar a la crítica en ese molde es un error, la desnaturaliza. Un medio tiende siempre a lograr la conformidad del receptor, pero el crítico con frecuencia no está en la misma sintonía que el receptor. Por eso la crítica es tan exigente para quien la hace. El crítico tiene que estar muy informado y saber sobre todo. Parece obvio que tenga que argumentar y analizar en sus escritos, algo que no en todos los casos sucede. La crítica exige, entonces, tener una formación y una buena escritura." Fernando Toledo ha escrito varios trabajos que reflexionan sobre la profesión. Una de ellas, es la exposición que presentó en 2005 en las Jornadas Provinciales de Reflexión Teatral, organizada por la entidad CRITEA, llamada *La función de la crítica*. En su introducción, y aludiendo a esa función afirma: "La crítica es la valoración estética de una obra. Debe tener análisis y juicios de valor fundamentados. Pero la crítica no deber dar consejos, no es prescriptiva como la medicina, no es condenatoria. Aunque juzga, no se parece a un tribunal, porque no tiene, aunque quisiera, el poder del veredicto. Por eso, ¿qué es la crítica? Y lo que nos atañe: ¿cuál es su función? A Jorge Luis Borges, que será mencionada más de una vez aquí, le gustaba llamar a algunos de sus ensayos críticos 'inquisiciones', palabra que dio título a dos de sus libros. El término, vale la pena aclararlo, está tristemente unido al espanto de los tribunales eclesiásticos que desde el siglo XIII castigaron en Europa los 'delitos contra la fe', como si la fe no fuera el verdadero delito contra la razón. Pero, inquirir significa, antes que asesinar a los que no piensan como uno quiere, 'indagar o examinar

cuidadosamente.' Es un punto de partida mejor para saber qué es la crítica y si tiene una función."

En una época de la humanidad en que todo aquello que se rebele contra el modelo de pensamiento único instaurado por la cultura neoliberal, atado a los negocios y todo lo que sirva a sus intereses, es posible imaginar porque se rechaza tanto, incluido en los diarios, todo intento de resistencia a esa visión única y empobrecedora de la vida y de desnudarla mediante el pensamiento crítico.

Intermitencias y declive

Para cerrar este capítulo destinado a la crítica teatral en Mendoza citaré y comentaré aspectos de la ponencia de Fausto Alfonso a la que me referí más arriba por considerar que sus aportes son de alta relevancia para entender lo que ocurre con esa especialidad en la provincia. Y sirven como una suerte de síntesis abarcadora de todo el panorama que venimos describiendo. En uno de sus párrafos iniciales y refiriéndose a la crisis de ese género, Alfonso afirma, evocando otro trabajo hecho ya hace varios años para las Jornadas de la Crítica en el Festival Internacional de Teatro del Mercosur, que la práctica de la especialidad en Mendoza ha sufrido, casi desde su inicio dos siglos atrás, distintas intermitencias que, entre otras cosas, le han impedido tener una continuidad efectiva en su labor y ha arrinconado al periodismo de espectáculos a una "marginalidad casi ofensiva." Y añade que eso ha sido por responsabilidad de los medios de comunicación de todos los tiempos. Y más adelante, aludiendo en particular a las últimas décadas, prosigue: "Como en tantos otros sitios, en Mendoza la crítica ha ido perdiendo presencia en los medios tradicionales, tanto gráficos como radiales y audiovisuales. Al achique generalizado y la progresiva desaparición del papel, se suma la tradicional ignorancia que en la materia poseen ciertos directores, editores y jefes, y el consecuente desinterés de éstos por apoyar la actividad. Actitud que presupone no respaldar en nada, desde el campo editorial, el fomento de cualquier iniciativa relacionada con el pensamiento crítico", agrega.

"Por supuesto que también, como en otros tantos sitios, si ha habido un desplazamiento, ha sido lógicamente hacia los espacios virtuales –continúa–. No tanto hacia las versiones digitales de los medios tradicionales, sino hacia los nuevos recovecos que ofrece ese mundo inagotable. Allí se refugian los

periodistas interesados en pensar el hecho teatral. Profesionales que confirman la siguiente cuestión: hoy, dado el nuevo mapa tecnológico, no hay continuidad de la crítica en los medios convencionales, pero sí hay críticos con continuidad en los medios alternativos. Es decir, que la onda puede que hoy no tenga una mayor regularidad, pero hay que aprender a sintonizar de acuerdo con las nuevas reglas de juego. Sabemos que la crítica y los críticos están, pero no siempre sabemos bien dónde. Debemos aprender a localizarlos."

Y poco después: "No obstante, desde otro punto de vista, estos cambios confirman que la realidad en cierto aspecto no ha variado demasiado. Porque tanto hoy, desde lo digital, como ayer desde los medios clásicos, la existencia de la crítica teatral –y de espectáculos en general– dependió y depende, en gran medida, del impulso de ciertos periodistas que confiaban y confían en el teatro como una fuente o un motivo para la reflexión. En tal sentido, podríamos ensayar una extensa nómina de periodistas que aportaron a la actividad, comenzado por el célebre Antonio Di Benedetto, aunque muchos de ellos vivieron y vieron su labor y sus aportes impregnados de discontinuidad." Alfonso cita al pie de la nota la nómina de los 27 periodistas –enumerados más arriba– que pasaron en las últimas décadas por la profesión.

Coincido con el enfoque de Alfonso, sobre todo en el concepto que sostiene que la principal responsabilidad por lo que ha ocurrido con la crítica y el papel marginal en la que se la sumió en los últimos años ha sido de los grandes medios, empezando por *Clarín* en el plano nacional. Este grupo económico compró además *Los Andes* y le impuso nuevas reglas, así que no hay que pensar mucho para deducir que también en Mendoza el "gran diario argentino" metió las pezuñas y concretó su labor destructiva. En cuanto a la intermitencia de la que habla Fausto creo que realmente ha sido un fenómeno que acompañó a la crítica provincial a través de su historia. Y que es verdad que los momentos más brillantes de la crítica fueron gracias a la iniciativa de periodistas que confiaban o disfrutaban de la importancia del teatro para la sociedad. Pero a la tradicional ignorancia en material teatral, y hasta el desprecio diría yo, que Fausto señala han tenido directores, editores y jefes de los diarios tanto en el pasado como el presente, habría que adjuntarle lo que hoy es ya una decisión que tiene más que ver con una estrategia editorial que se ha extendido a gran parte del planeta, y que tiene a los grandes medios de comunicación como agentes activos del statu quo, como he tratado de explicarlo en capítulos anteriores. *Clarín* decretó una *capitis deminutio* contra la crítica teatral no por ignorancia o la indiferencia de sus editores, sino porque, dentro de sus

planes de expansión como megacorporación, el teatro no le rendía las ganancias que producen sus actuales negocios, le robaba espacio a la publicidad a sus nuevas actividades y podía restarle un sector de lectores que, aunque pequeño, siempre es preferible que esté bajo la influencia de un aparato comunicacional cuya verdadera misión es enceguecer el pensamiento crítico de la sociedad, envenenarla con mentiras. Suena como un plan demasiado siniestro, pero es la pura realidad.

CAPÍTULO 10

CÓRDOBA O EL ARDOR MEDITERRÁNEO

CÓRDOBA O EL ARDOR MEDITERRÁNEO

El grupo Siripo

La importancia que en lo social y cultural ha tenido la provincia de Córdoba en la historia de nuestro país es un hecho indiscutible, que ningún estudioso serio de nuestro devenir ha dejado de reconocer. Solo dos ejemplos de los más notables en el siglo XX, bastaría para probarlo: el movimiento estudiantil e intelectual que generó la Reforma Universitaria en 1918 y el llamado "Cordobazo" de 1969 contra la dictadura de Juan Carlos Onganía, verdaderas epopeyas que, en el recuento de los acontecimientos que deben enorgullecer a nuestro país, deberían tener un lugar insoslayable. En teatro, sin perder los vínculos esenciales e históricos que comparte con la nación, Córdoba ha luchado por ir generando una realidad propia, una voz que pueda hablar de un modo singular de lo que le sucede a su sociedad, de lo que sin dejar de pertenecer a lo universal de la odisea humana se expresa con frecuencia en otra forma, en otro color u otro registro artístico. Y, de verdad, lo ha logrado, como lo documentan los trabajos más serios de investigación realizados por los verdaderos conocedores de aquello que ocurre hoy en el espectro dramático de la provincia.

Pero atengámonos al objetivo fundamental de este estudio que es lo que ha pasado en la crítica teatral periodística en las últimas décadas, explorando algunas situaciones de lo que ha sido el desarrollo teatral en Córdoba y cómo se reflejó o no en la prensa de esa provincia, objetivo que, como en todos los demás casos, parte en lo fundamental de los años sesenta, aunque tenga referencias inevitables a la década anterior, y se extiende hasta la actualidad. En un artículo del dramaturgo, director y ensayista José Luis Arce, denominado "El teatro de Córdoba antes del golpe militar del 76; algunas consideraciones sobre el 60, 70, 80", publicado en la revista digital *Territorio teatral*, de mayo de 2007, se exponen distintas y sustanciosas informaciones, que permiten tener una visión de lo que ocurría en esos decenios. De ellas hemos tomado diversos pasajes que nos sirvieron para hacer un encuadre general y lo más sintético posible de lo que le pasaba a la crítica teatral por entonces.

Según nos dice Arce, el proceso fundacional del teatro independiente en Córdoba, como prolongación de lo que ocurría en Buenos Aires y el país, sobre todo a partir de la experiencia del Teatro del Pueblo, tuvo origen a principios de los cincuenta con la creación del grupo Siripo, constituido por los jóvenes

estudiantes Mario Mezzacapo, Alcides Carnevalis y Ernesto Heredia. Lo curioso es que los tres eran alumnos de la Escuela de Comercio Jerónimo Luis Cabrera, donde no impartían ninguna materia de arte, pero ellos, sin embargo, tenían una fuerte vocación que muy pronto convirtieron en realidad. El nombre del grupo se eligió en homenaje a la primera obra de teatro argentino. En los años cincuenta funcionaban como salas principales, en la ciudad de Córdoba, el Teatro Rivera Indarte (actual Libertador General San Martín), de la avenida Vélez Sarfield, inaugurado en 1891, y el Teatro Comedia, de la calle Rivadavia. En este último, inaugurado en 1913, actuaban los lunes, día de descanso de los elencos que allí representaban obras, algunos grupos aficionados como los del Teatro Casino de Río Tercero o La Brújula de Villa Dolores. Y también estaba el teatro Don Quijote, en Alta Córdoba. El Comedia, que en origen se llamó Odeón y en 1920 cambió su nombre, era el centro de las visitas de artistas internacionales, nacionales y locales, y de distintas compañías de otros lugares. El que hoy es el Libertador San Martín tenía como programación fundamental la ópera, el ballet y los conciertos, un poco a la manera del Teatro Colón en Buenos Aires, lo que no impedía que sus escenarios fueran utilizados también, en los festivales en especial y en otras ocasiones, para representar obras o espectáculos de teatro.

Para Arce, los frutos duraderos que surgen de esa actividad que comienza con el Siripo son dos: lo primero es el espíritu independiente que se transmite a través de su gestión y sus objetivos, que hablan de una filosofía teatral distinta a la puramente comercial; lo otro, el impulso de una conciencia del sector teatral, que comienza a reparar en sus intereses y genera diversas iniciativas destinadas a crear un elenco estable: lo que al poco tiempo fue la Comedia Cordobesa, que en 2019 festejó en la provincia los primeros sesenta años de su creación, un fenómeno único de tanta permanencia de un elenco oficial del país. Las actividades de ese elenco se iniciaron, en lo que se considera como su nacimiento, en abril de 1959 bajo la dirección de Eugenio Filippelli. Las acciones para constituir este organismo habían empezado en 1955 cuando el gobierno de la provincia encomienda a Nora Serrador la formación de un elenco oficial y se formalizó recién pocos años después al aprobarse la ley 4587, que le da origen. Durante los siguientes veinte años transitaron por ese espacio importantes directores nacionales como el mencionado Eugenio Filipelli, Jorge Petraglia, Francisco Petrone o Salvador Santángelo, junto a otros cordobeses como Juan Aznar Campos, Hugo Herrera, José Luis Michelotti y Alfredo Fidani.

Lo valioso es que en ese núcleo germinador encontraron inspiración y sentido las múltiples corrientes y grupos dramáticos que atravesaron las dos siguientes décadas del teatro en Córdoba, las del sesenta y setenta, ésta última cortada por la irrupción de la dictadura militar de 1976. Fueron esos años de mucha creatividad y efervescencia, en gran medida haciendo espejo con lo que sucedía en el ámbito político y social de la provincia. Por ese tiempo surgieron figuras muy respetadas en las tablas mediterráneas, como el mencionado Aznar Campos, Jorge Magma, Domingo Lo Giúdice, un todavía joven pero ya muy talentoso Carlos Giménez, que tanto peso tendría en el teatro latinoamericano. Y se pueden ver las muy atractivas puestas de artistas como Jorge Petraglia y muchos más. Este actor y director, además de dirigir en la Comedia Cordobesa, creo también por esa época el TEUC (Teatro Estable de la Universidad de Córdoba). Y en 1969, Jolie Libois concretó también su sueño de constituir un Seminario de Formación Actoral, que sirve de semillero a la Comedia Cordobesa y que nunca dejó de funcionar, ni siquiera durante la dictadura.

Lo paradójico de esto, aunque no llamativo porque también ocurrió en otras zonas del país, es que esa visibilidad creciente e importancia que va adquiriendo el teatro en esas décadas no tiene una correspondencia del mismo nivel en las páginas del periodismo local. No es que no hubiera informaciones o críticas de lo que se hacía en los escenarios, la había, pero escasa y desparramada por las páginas de las publicaciones sin ninguna individualización o ubicación que las distinguiera o llamara a leerlas. Y tampoco dándole el rango que merecía a un trabajo cuyo horizonte era dejar registro de lo mucho que crecía el universo teatral en la provincia. Digamos que, por ejemplo, el diario *La Voz del Interior*, que tomamos como base principal de esta investigación, aunque sin olvidar lo que ocurría también en otras publicaciones que fueron poco a poco desapareciendo, no tuvo organizada su sección de Espectáculos hasta muy avanzada la década de los sesenta como lo testimonia en su muy clarificadora entrevista para este libro el periodista Víctor Stasyszyn. Por esos años, comienzan a tomar relieve una cantidad de nombres en la prensa cordobesa que hacen un invalorable aporte al conocimiento de lo que ocurría en los escenarios de la provincia. Arce menciona una lista de ellos que es imprescindible conocer y que consignamos: el mencionado Stasyszyn, Enrique Lacolla, Graciela Pedraza, Mercedes Outmuro, Jorge Piva, Ricardo Césari, Ana Rosa Montbrun, Marta Bruno, Gabriel Avalos, Roberto Esquinazi, Juan Adrián Ratti, Aldo Guizzardi, Lucy Barud, Ana María Alfaro, Jorge Lagos, Eduardo Curutchet y otros. Con Stasyszyn, Pedraza y Piva conversamos para este trabajo y también

con algunos otros no mencionados en la lista, como Alberto Minero, que se instaló en Nueva York en 1975 por amenazas de la Triple A y vivió allí hasta su muerte ocurrida hace poco tiempo, y Luis Mazas, que se fue de Córdoba también por ese año.

Con la conversación que tuvimos con los cuatro primeros y luego con una entrevista en dos tiempos con Beatriz Molinari –que es una periodista algo poco posterior a esa camada, pero que siguió siendo hasta 2022, año en que se jubiló, figura central de la crítica teatral y de espectáculos en Córdoba–, y algo de investigación de los diarios de la época, tratamos de reconstruir algunas características de lo que era el trabajo del crítico en ese tramo histórico y cómo es su situación en el presente.

En tiempos de *Adorado John*

Comencemos por el diario *La Voz del Interior*, en los primeros años de los sesenta. Una muestra del viernes primero de julio de 1960 ofrece una visión que a un lector actual lo asombraría. La edición de ese día tiene 12 páginas de tamaño sábana y diagramada a diez columnas. Su precio es de dos pesos. Los avisos están ubicados en las primeras cuatro páginas del diario, son los famosos clasificados que recién en la tercera conceden un poco de respiro y desahogo al lector ofreciéndole algunas historietas, como la de Rip Kirby (de Alex Raymond), Ramona (de Lino Palacio) y Mandrake (de Lee Falk y Phil Davis). Y en la mitad de la cuarta página recién comienzan a verse las noticias internacionales, que después, cuando los avisos se retiraron a otras páginas, empezaron a ir siempre primeras en el diario. En la quinta ya hay un título a toda página y unas líneas del viaje de Arturo Frondizi a Holanda. No estaba Máxima por entonces en ese país, que tal vez hubiera merecido hoy algo más de extensión. En la siete, hay notas sobre la vida social de la provincia, noticias de funerales y otros asuntos, y, en medio de esos recordatorios que oscilan entre lo glamoroso y lo mortuorio, aparece una noticia teatral de 16 líneas que anuncia que ese mismo viernes se hace un ciclo de la Muestra Nacional de Teatros Independientes, que corresponde a los elencos provinciales. Y dice que se va a representar *La muralla*, de José Calvo Sotelo, en tres actos. En la ocho está el editorial a la izquierda, y en la nueve hay agrupados a página completa.

El sábado 2 y el domingo 3 de 1960, se repiten las mismas características, solo que con algunas páginas más: 16 y 20 respectivamente. El diario sigue sin

secciones, solo está dividido en número de páginas. El sábado no tiene noticias teatrales, el domingo exhibe tres (bien breves), junto con algunas notas de la vida social: se despide la compañía de Franca Boni y Homero Cárpena, que representaron *Deliciosamente amoral*, de Pereira de Almeida, en versión de César Tiempo; se anuncia la presentación de la compañía de Xavier Cugat en el Teatro Comedia, con la pimpante Abe Lane; y se informa que un conjunto artístico visita al Asilo de Ancianos. El lunes 4 se dedican 70 líneas a un concurso de autores teatrales en la página 10, en una edición de 16. El martes 5, un recuadro sobre la visita del pianista Friedrich Gulda (luego, el 11 de ese mes tendrá una crítica de 64 líneas) y una nota dedicada a la exposición de José Malanca con foto, de unas 80 líneas. El miércoles 6, con 18 páginas, la parte del león del material informativo se la llevan Abe Lane y Javier Cugat. En una página, la 12, se habla del debut de ella y se lo ilustra con una foto. Y en la siguiente hay otra más grande del matrimonio y una larga nota sobre su historia y su vida, no demasiada sustanciosa en lo que relata, pero llena de color y detalles pícaros para los adoradores de estrellas. Por su parte, el pianista Witold Malcuzynski, cuenta con 40 líneas dedicadas a su actuación en el Rivera Indarte. El jueves 7, se vuelve a las 12 páginas y Cugat merece otro comentario sobre su espectáculo, esta vez más reducido. De nuevo en viernes, el 8, no hay nada de teatro.

Los días que siguen, y no vamos a abundar demasiado en estas descripciones para no agotar al lector, siguen las noticias sobre los acontecimientos culturales, que son abundantes, sobre todo en materia de visitas nacionales y extranjeras. A los ya mencionados en los días previos se agregan noticias sobre el aterrizaje a la provincia de Pedro Quartucci con su compañía, una visita al Rivera Indarte del conjunto independiente rosarino El Faro, que representa *El pan de la locura* en esa sala; una representación de *Siripo* en el Centro de Estudiantes de Teatro, un concierto del violinista de Ruggiero Ricci y el debut de la compañía de Alberto Anchart haciendo *El conventillo de la paloma* de Alberto Vaccarezza. Recién a fin de ese mes de julio, y entre tanta actividad merecedora de una mayor atención analítica, el 29 de julio se encuentra en el diario un comentario a dos columnas de 100 líneas, que se podría considerar una crítica teatral. Va sin firma y como una noticia más, pero el texto, a pesar de su abundante adjetivación y no importa el acierto o no de sus observaciones, tiene una intención evaluativa. El mes concluye sin nada importante para destacar. En agosto, se repetirán los mismos ejes, y solo son rescatables notas con alguna pretensión de dar opinión, una reseña a siete columnas, que va sin firma, de toda

la actividad musical en la provincia, tanto oficial como privada, a la que califica de sólida. Se aprecia también otro texto a dos columnas que alude a la pintura de Lorenzo Gigli, con un dato para destacar: el autor firma con iniciales: A.S.P. Las firmas en el diario serán objeto de una relevante lucha dentro del diario hacia fines de los sesenta, como se verá luego más adelante. Y por último hay un comentario de la obra *Living room*, de Graham Greene, que interpreta Delia Garcés y dirige su marido, Alberto de Zavalía. Tiene 65 líneas y va sin firma. Y es muy ditirámbica. Define a la obra como una de las más sobresalientes del teatro inglés de ese tiempo. Y sobre el elenco nos aporta esta opinión: "Todos los integrantes del disciplinado conjunto pone de manifiesto sus reconocidas cualidades artísticas, vertiendo la figura central, Delia Garcés, hasta la última fibra de su extraordinario temperamento dramático, haciendo de su personaje una Rosa Perpenton ágil e intensa, mostrando desde su salida al escenario esa gracia suave de la muchacha callada, que se dispone a dar el primer paso de un mundo desconocido." Y en un párrafo aparte califica de muy buena la dirección de Alberto de Zavalía y adecuada la escenografía de Saulo Benavente.

Pasemos ahora a 1965. El ejemplar elegido es del primero de agosto. El diario vale ya 10 pesos y la edición es la del domingo, que ofrece 28 páginas. Y siguen los clasificados en las cuatro primeras páginas, que incluyen ahora los edictos judiciales. La diagramación no ha variado, pero es más cuidada. Las páginas 14 y 15 están dedicadas a temas culturales y constituyen una suerte de suplemento adentro del diario. En la página 18 hay comentarios de versiones de discos clásicos, de la película *Adorado John*, un film sueco que fue un *boom* por esos años del director Lars-Magnus Lindgren, y una agenda cultural con cartelera de teatro, cine y televisión en parte considerable de esa página. Lo que está ocurriendo coincide con la que más adelante nos informará Víctor Stasyszyn en la entrevista que le hicimos: que es recién por ese tiempo que se empieza a crear la sección de Espectáculos como tal dentro del diario. Al día siguiente, la página 13 está dedicada a Espectáculos donde lo que predominan son las noticias de cine, a las que siguen una nota sobre la temporada teatral de París, el cumpleaños de Geraldine Chaplin y la información sobre una conferencia de la escritora Silvina Bullrich. Se ven varios avisos de películas y una cartelera de un cuarto de página. El 3 de agosto sigue la página 13 como la dedicada a Espectáculos, se nota ya una decisión de darle una ubicación fija, y se edita una sección llamada *Fuimos a ver*, con una crítica en cine de *Mi querido doctor*, que va sin firma. Por esos meses se incorpora Daniel Salzano al *staff* de Espectáculos, que se ha hecho cargo de la crítica en el rubro cine. La crítica podría ser de él.

En el resto del mes, las noticias de teatro más importantes son la reposición de *El pan de la locura*, de Carlos Gorostiza, que dirige Mario Rolla en la Comedia Cordobesa, y un comentario elogioso, sin firma, de 46 líneas a la obra *48 horas de felicidad*, de Alfonso Paso, con Walter Vidarte, Gilda Lousek y Enzo Viena. En cine estrenan *Duelo al sol* y entre las argentinas *El reñidero*, de René Mujica, historia a la que una breve crítica sin firma le reprocha no haber podido evadirse de su origen teatral.

En 1970, en julio y agosto, siguen las páginas con clasificados adelante y Espectáculos se ha desplazado a la página 15. Los domingos se mantienen las páginas culturales en las páginas 9 y 10 y se dan informaciones sobre distintos hechos teatrales, por ejemplo la visita del Grupo 67 de Santa Fe, que ofrece *Yezidas*, con Francisco Cocuzza y Teresa Istillarte. Ese día el diario tiene 36 páginas. La novedad es que tiene una segunda sección que comienza con titulares y fotos. También hay una nota firmada por Anna Castagnari que se titula "¿Quo vadis, cultura de Córdoba?", pero las firmas son aún muy escasas. De todos modos, ya se nota allí el trabajo minucioso de Alberto Minero, que sin firmar las notas, produce un seguimiento minucioso de la actividad teatral que se desarrolla en Córdoba, tanto la local como la que viene de afuera, trabajo que muchos integrantes de la comunidad teatral, en conversaciones para este libro, le han reconocido. En 1971, en otro rastreo hecho el viernes 6 de agosto, se encuentran críticas sobre varios trabajos teatrales: *El circo guardado*, de Héctor Grillo, con dirección de Jorge Magmar; *Insulto al público*, con Cheté Cavagliatto, que está en el Instituto Goethe; *El balcón*, de Jean Genet y otros. Todos tienen su reseña con comentario, en un espacio de cuatro columnas con fotos. El sábado 14 hay una crítica a cuatro columnas (de unas 230 líneas de largo y 26 de ancho); y otra a la obra *Las monjas*, del cubano Eduardo Manet, de unas 115 líneas, a cuatro columnas. Como la anterior está antecedida por una guía y la foto va con epígrafe. Se nota en este tiempo una inquietud clara por analizar lo que se hace en teatro. El 3 de septiembre, Jorge Petraglia merece una larga entrevista por la adaptación de *La Paz*, de Aristófanes. Esto se confirma al año siguiente. En el mismo mes de septiembre, en la sección "Lo que hay para ver", Minero transforma cada pastilla –o algunas– en pequeñas críticas. Pero se publican también críticas más largas como, por ejemplo, la crítica a la puesta de *Las tres hermanas* que, en la Comedia Cordobesa, dirigió Yirair Mossian.

Ya en 1975, también en julio y agosto, las características no se modifican demasiado, siguen todavía los clasificados en tapa y Espectáculos tiene sus páginas. En el diseño se introducen algunas modificaciones, las notas van con

copete. La actividad cinematográfica y teatral sigue activa y se notan más críticas, aunque se incluyen dentro de la sección "Lo que hay para ver". En los primeros veinte días se pueden observar notas del Festival de Teatro de Caracas, en la página 13, de la obra *Alpha-Beta*, con Eva Dongé y Duilio Marzio, y de una pieza de Brecht en el Instituto Goethe, que conviven con una semblanza de Julian Beck, líder del Living Theatre de Nueva York. El 23 de julio se observan varias críticas referidas a las obras *Así como nos ven*, con Nélida Lobato y Víctor Laplace en el Nuevo Teatro Cordobés; *El gato descalzo se pone las botas*, con puesta de Alexis y Eli Antíquez; y un espectáculo de María Concepción César en un café concert. Todo en la página 11. El 29 de julio se registra una entrevista a Jorge Petraglia y Rolando Fabián por el estreno de *Seis personajes en busca de un autor*, con integrantes de la Comedia Cordobesa. En septiembre se produce una mala noticia, que no es publicada en el diario, pero trasciende en el medio: amenazado por la Triple A, Alberto Minero se exilia en Nueva York. Poco después lo hará Daniel Salzano en España, que era el encargado de cine. Comienza un período de persecución y violencia.

Otros diarios de la época

Otros dos diarios importantes de los sesenta y setenta son el *Córdoba* y *Los Principios*. El primero de ellos era un vespertino con 32 años de antigüedad en 1960, muy seguido por los lectores, que editaba 14 páginas en tamaño sábana, pero distinto en su presentación a *La Voz del Interior*. Tenía noticias en su tapa y fotos y un lema bajo el logotipo de Almafuerte: "Aquí estoy para decir lo que nadie podrá nunca olvidar ni desmentir." Valía dos pesos y la primera muestra que tomamos es del primero de agosto del año mencionado, número 10.176. Estaba ubicado en Avenida General Paz 410 y su dueño era por entonces José W. Agusti. A la sección Espectáculos le dedica la contratapa. Dice: Arte-cine-teatro. Y ahí despliega sus noticas y la cartelera, que ocupa una franja pequeña abajo. En teatro figuran La Comedia (Rivadavia 254) y el Rivera Indarte (Vélez Sarfield 351). En ese rubro se anuncia además que ese día descansa la Compañía de Sainetes, que hace funciones de *El conventillo de la paloma*, y también la visita de Esteban y Juan Serrador. En los días siguientes hay noticias de teatro y en ocasiones notas. Una de ellas se da dividida en tres ediciones. Las historietas están en la página 6 y tiene héroes diferentes a los de otras publicaciones: El Indio Patoruzú (Dante Quinterno); Juan, el intrépido (Frank Robbins); Brick

Bradford, el indomable (Paul Norris); Rodán, el temerario (Dan Barry) y Aventuras del Pato Donald (Walt Disney). El viernes 5 hay noticias de la visita de Lucho Gatica y Lola Flores, del estreno de *Los expedientes*, de Marco Denevi, en el Rivera Indarte, dirigida por Eugenio Filippelli. El diario tiene 10 páginas ese día. Un detalle inusual hoy, al menos localizado en la contratapa: una nota sobre nuevas normas prosódicas y ortográficas de Manuel A. Casartelli. ¿Un obsequio, con pedido de lectura incluido, para algunos de los componentes de la redacción? Vaya a saber uno. Y el sábado 20, una nota de Mariano Perla sobre el potente poder cultural de la televisión. El 28 hay una larga crítica dedicada al bailarín José Limón y su espectáculo, de 80 líneas por 28. En el *Córdoba*, trabajó como secretario de redacción el prestigioso periodista Pablo Gerardo Ponzano (1927-2003), quien también fue redactor haciendo crítica de arte en *La Voz del Interior.* Y es posible que en el *Córdoba* escribiera cada tanto sobre el tema, pero sin seguridad. Ponzano, como Francisco "Pancho" Colombo, que estuvo en ambos diarios, fueron dirigentes gremiales en la CISPREN.

El primero de septiembre de 1965, que se toma como muestra, la edición tiene 12 páginas y la diagramación es distinta. Espectáculos va en las páginas 6 y 7 y no en contratapa. Por lo menos este primer miércoles. Allí va la cartelera además. Hay unas siete notas: el estreno en el Rivera Indarte de *La Bronca*, de María Cristina Verrier, una semblanza de *La Menesunda*, firmada por el cordobés en Buenos Aires, Ernesto Isde; la exhibición de *La dolce vita*, la temporada artística en los Estados Unidos y un panorama sobre el mismo ítem en el mundo. El jueves hay ya una nota de Luis Mazas (que ingresó al diario en 1961) sobre "Nuestra época y la tecnicidad." En el *Córdoba*, las firmas aparecen antes que en *La Voz del Interior*, cuyos criterios son mucho más conservadores. Una semana después Mazas le hace una entrevista a Constantino Juri, un director teatral y de ópera con trayectoria internacional, que regresaba de un viaje a Europa con el Teatro TEA de Villa Dolores. Este artista, nacido en 1923 en Morrison, Córdoba, y fallecido en España a fines de marzo de 2020, víctima del coronavirus, vivía hacía tres décadas en ese país. Tenía 96 años cuando murió. Un mes antes de fallecer había realizado la puesta de la ópera *La cantatrice villane*, de Valentino Fioravanti, en el Teatro Sarriá de Barcelona, en un alarde de energía física en un nonagenario. Ya de nuevo en 1965 y en el diario: las notas y críticas de teatro en el *Córdoba* serán también firmadas en adelante y hasta casi finales de 1975 por Luis Mazas, cuando se va a España, también amenazado por la Triple A, según un testimonio que nos ofreció en una entrevista que irá en la investigación del libro que corresponde a Buenos Aires, donde el mencionado

periodista desarrolló el resto de su carrera en la profesión. A partir de 1970, el diario *Córdoba* editará en el diario una columna que se llama "Aquí…teatro", donde incluye críticas y entrevistas de ese periodista.

El otro diario importante de esa época es *Los principios,* fundado en 1894 y cerrado en 1982 en forma definitiva. A diferencia de *La Voz del Interior*, este diario tiene fotos y títulos en la tapa y es más moderno en su diseño, su costo es de dos pesos. El registro tomado es del primero de marzo de 1960, en una edición de doce páginas (en otros días baja a diez y los domingos llega a catorce). Fuera de la tapa, en el resto del diario predomina el texto, pero se usan distintas ilustraciones con fotos. También tiene tres historietas: Mónica, la detective; Aventuras de Terry; y Laredo; todas sin firma. La página 6 está dedicada a espectáculos, pero las notas no tienen identificación. Los clasificados están en la página 10. El diario está diseñado a nueve columnas. El primer día de marzo se cubre periodísticamente un hecho de impacto social: el fallecimiento del histórico dirigente del radicalismo y ex gobernador de la provincia Amadeo Sabattini. En la nota sobre el tema se anuncia que el gobernador de ese momento, Arturo Zanichelli, concurrirá al velorio. En general, en lo que atañe a Espectáculos, el matutino se atiene más a las novedades de cine que a las de teatro y de otras actividades. No por eso dejan de darse noticias de teatro, pero raramente llegan al comentario. El 15 de ese mes, por ejemplo, hay una nota de 60 líneas por 29 sobre la gira de la Comedia Cordobesa a Mar del Plata y se anuncia una conferencia en abril de José Marial, por entonces presidente de la Federación Argentina de Teatros Independientes (FATI), que hablará sobre el teatro norteamericano y la dramática de Thornton Wilder, adelantándose al estreno a finales de mes de su obra *Nuestro pueblo*. En abril ya se visualizan críticas, aunque sin firma. Una crítica evalúa la obra *Lindo invento las mujeres* y va junto con informaciones de la actividad musical. El sábado 10, en cambio, una crítica de *El novio llega a las 19 en punto* lleva firma, que es una inicial: una B mayúscula.

Por 1965, en julio, en una crítica a la pieza *48 horas de felicidad*, ya mencionada antes en el registro de *La Voz del Interior*, o más tarde *Locos de verano* en el Teatro Comedia, reaparece en *Los Principios* lo que para nosotros es la misteriosa firma con la inicial B, pero que para los cordobeses de entonces, que estaban en el ajo, no era un secreto: se trataba del modo en que se identificaba el conocido historiador, escritor y ensayista Efraín Bischoff, que trabajaba en ese diario desde hacía algunos años y al que se le encomendaban las críticas. Bischoff, a quien tuve el placer de conocer durante uno de los festivales

latinoamericanos de teatro, pero no para este libro, se encargaba de esa sección por su prolongada experiencia como autor de radioteatro y obras para escena, que sumaban a la muy prolífica de ensayista e historiador. Este intelectual, que había nacido en Ensenada de Barragán (entonces barrio de La Plata) en 1912, pero se había establecido en Córdoba (Cruz del Eje) en 1921, falleció en 2013, con 100 años de edad y próximo a cumplir los 101. Bischoff, que se había retirado de *Los Principios* en 1978, continuó su trabajo hasta 1982 en radio y televisión. Hay que consignar, en relación a *Los Principios*, que en 1968 el diario pasa a ser tabloide y su edición llega a 40 páginas. Y en esos años se desarrolla una mayor atención al teatro. Eso hasta 1973, en que vuelve al tamaño sábana y con menos páginas. En síntesis: durante ese período de los setenta en el diario se ve mucha información, pero trabajos de crítica más bien esporádicos. Por 1975 ya hay menos espacio y se prioriza el cine. Digamos que más hacia 1980, etapa que acá todavía no hemos abordado, aparecen en teatro firmas como las de Paraná Sendrós, que escribe también de cine, y Delia Servente.Y luego, como recuerda Alberto Minero en su entrevista, también Reyna Carranza. Con esta apretada descripción de lo que publicaban los diarios de esas dos décadas hasta el advenimiento de las dictaduras, pasamos a la publicación de cuatro entrevistas que son claves para entender ese tiempo y, sobre todo, la expansión de la crítica a mediados de los sesenta en *La Voz del Interior*, que es el diario que hemos seguido con preferencia y no por razones ideológicas, obviamente, sino porque es la publicación que ha tenido más continuidad y aún sigue en pie. La primera es a Víctor Stasyszyn, luego a Alberto Minero y posteriormente a Gabriela Pedraza, que es la que reemplaza en teatro a Minero cuando se exilia, y que, enarbolando la cultura periodística que se había instalado con ellos dos, hace sinapsis con la generación siguiente en la que sin duda, Beatriz Molinari, es la legítima y lúcida heredera. Con el reportaje a esta última llegaremos hasta la actualidad.

Víctor Stasyszyn y la ausencia de teatro en *La Voz* hasta 1964

Todos los diarios, y sobre todo en ciertos tramos de su vida como medio, tienen historias y marcas de comportamiento que, aunque reflejen rasgos similares a las de sus pares, siempre muestran signos de singularidad. A veces esas peripecias son escritas o relatadas por sus protagonistas para placer de aquellos que amamos el periodismo y cumplen una función que raramente dejan de ser

instructivas o esclarecedoras. Otras veces lamentablemente no. No sabemos si las vicisitudes en *La Voz del Interior* ya están escritas o lo están por ser. *Clarín*, por ejemplo, tiene ya varios libros dedicados a él. En este caso no lo sabemos, tal vez fruto de nuestra ignorancia. Pero suena extraño, al recorrer unos pocos años de su existencia, que un matutino de su peso, en 1964 y con ya 60 años de existencia, y en una provincia con la tradición cultural, política y académica de Córdoba y un teatro por esos años en pleno despliegue de su creatividad, no tuviera hasta entonces una sección definida de Espectáculos que se dedicara en forma orgánica y especializada a mostrar y reflexionar sobre la actividad artística. Sobre todo, en ese tiempo, donde los medios de comunicación estaban adscritos, aunque fuera en lo formal a la idea de que su función se asociaba a cierta responsabilidad pública, social y cultural (recordar la frase de Almafuerte en la tapa del *Córdoba*), al deber de informar bien, y no como hoy en que, en particular en los medios hegemónicos, su única razón de ser es la de hacer buenos negocios. Pero, bueno, era así: solo se le dedicaba atención a los elencos que venían de afuera. Nunca a través de análisis o evaluaciones exhaustivas, que superaran la simple expectativa de satisfacer a los lectores que querían enterarse de la vida de las estrellas más conocidas. El resto, en particular los grupos locales, merecían solo, y de vez en cuando, noticias sueltas y alguna que otra nota de escasa relevancia.

Es posible pensar, en este caso, como sostenía Fausto Alfonso en el ejemplo mendocino, en grupos de propietarios periodísticos que no hayan estado a la altura de lo que tendría que ser la función de un medio, propietarios cuya cultura tal vez no excediera el interés por lo político, económico o social inmediato –que siempre fue dominante en los medios– y miraran hasta con cierto desprecio o indiferencia lo relativo a la producción estética. Con seguridad, les parecía que solo con informar y registrar algunos de los hechos que tenían repercusión en el público y dedicarles algunas líneas era suficiente para cumplir su cometido. Claro, eso hasta que se dieron cuenta de que había un sector de lectores que empezaba a reclamar esas coberturas debido al crecimiento de la actividad teatral. Y pusieron las barbas en remojo porque un aspecto del negocio –que hoy es distinto y persigue objetivos más ambiciosos– se perjudicaba. Digamos que esta mediocridad no es solo imputable a los dueños de diarios de provincia, sino también a no pocos de los propietarios de algunos diarios de Buenos Aires, que consideraban la actividad teatral como un trabajo de bohemios o gente rara. No, por ejemplo, *La Nación*, cuyas élites oligárquicas contaron durante años con cuadros intelectuales importantes que

trabajaban en sus redacciones y querían estar al tanto de lo que ocurría, al menos, en ciertos planos de la cultura. Hoy, *La Nación* tiene un canal televisivo con Mauricio Macri, prueba del acrobático salto hacia la nada que ha dado el diario en ese terreno. En Córdoba, el llamado que *La Voz del Interior* le hace en 1964 a Víctor Stasyszyn, un hombre inteligente y enamorado del periodismo, para que organice la sección de Espectáculos y Arte, provoca la primera ocasión para intentar modificar allí la situación, objetivo que va logrando poco a poco, sin prisa pero sin pausa. Aunque más tarde, como en tantos otros pliegues de nuestra historia, las distintas grietas que se abren en la permanencia del sistema democrático, conspiran una y otra vez contra lo que se consigue. Pero esa es otra de las nuevas historias que siguen a ese período.

Inducido por quienes conocían su trabajo en *La Voz del Interior*, una de las primeras personas que entrevisté durante mi viaje a Córdoba en 2006 –por cierto luego hice otros contactos–, fue Víctor Stasyszyn. Lo llamamos para conversar con él y nos atendió con mucha cordialidad. El diálogo comenzó, como en otros casos, por los datos relacionados con su formación en la profesión y sus primeros trabajos, para luego abordar su experiencia en *La Voz del Interior*. "Yo había estudiado en la escuela de periodismo Esteban Echeverría del Círculo de la Prensa –nos relató–, que es la que dio la base para que después en la Universidad de Córdoba se formara la carrera de la Información. Cuando vuelvo de una beca que me habían dado para estudiar en Ecuador, me encuentro desocupado y necesito trabajar. A mí me gustaba mucho el cine, pero no existía aquí la Escuela de las Artes, que luego se creó en la Universidad. La única Escuela de Cine que existía era la de Santa Fe, así que con un amigo al que le gustaba también el cine empezamos a filmar algunos acontecimientos sociales, entre ellos varios casamientos, etc., para rebuscárnosla."

–¿Y cómo fue el ingreso a *La Voz del Interior*?

–El advenimiento de la televisión en los años sesenta en Córdoba, crea la necesidad de tener guiones comerciales y eso nos facilitó algunos contactos. Y uno de ellos, al regresar de la beca, me propone escribir una colaboración para *La Voz del Interior* que cayó muy bien. Y casi enseguida me llamaron del diario y me dijeron que estaban organizando una sección de Espectáculos, que no existía hasta entonces. "Acá, en ese tema, tenemos un quilombo", me comentaron para subrayar la importancia de lo que necesitaban. Era un momento de auge del cine y tenían un filón comercial a mano, que se lo estaban perdiendo. Yo no tenía experiencia en una redacción, había trabajado

solo en la radio. Y trabajar en *La Voz del Interior* era como trabajar en *La Nación* de Buenos Aires, un compromiso muy grande. Entonces les contesté que no me comprometía a organizarle la sección, pero sí a aportarle todos mis conocimientos cinematográficos para hacer crónicas y críticas de cine, que era lo que necesitaban urgente. Eso sí era factible. Fue por 1964 o 1965, o sea a mediados de esa década. Y ahí comienza a surgir de a poco la sección de Espectáculos de *La Voz del Interior.* Con el tiempo se empiezan a sumar otros periodistas al plantel, entre ellos Daniel Salzano, que estaba en un cine club. Un día lo veo en el cine club y le pregunto: "¿Quién hace esta gacetilla?". "Y la hago yo, porque no hay otra persona", me contesta, como disculpándose. "Pero está muy bien escrita esta gacetilla –lo entusiasmé–. Por qué no venís al diario y escribís allí sobre cine." Le gustó la propuesta, entró y se fue quedando. Así empezó a trabajar conmigo. Y Daniel un día me dice, reparando en que estaba descubierta la parte de teatro, otra actividad que venía en alza y el diario descuidaba, que había alguien que daba clases sobre historia del teatro y no sé qué otras materias, y que sabía bastante. Se trataba de Alberto Minero. Y lo llamamos, y ahí entre los tres comenzamos a trabajar en esas disciplinas. Los primeros años sin categoría, después me dieron la jefatura, pero ahí se crea la sección. Unos años después se produce la sangría de algunos colaboradores, en 1975, debido a amenazas de la Triple A. Alberto Minero tiene que partir en menos de 24 horas a Nueva York. Le mandan un pasaje porque su vida estaba en peligro y se produce el desmantelamiento de la escuela de arte. Eso fue una carnicería, y Alberto se va a Nueva York, y sigue después colaborando desde allá. Después se va también Daniel Salzano, que viaja a Madrid, España. Y nos encontramos frente al reto de conseguir gente nueva. Y allí aparecen Graciela Pedraza, primero, y después Beatriz Molinari.

–¿O sea que hasta 1964 no se ve nada de teatro en el diario?

–Ni siquiera se publicaba la cartelera de espectáculos. Al principio me daban tres columnas, cuatro, después fue creciendo y me dieron seis. Avanzábamos a paso lento. Y había una guía cultural donde se comentaban las presentaciones de libros, de exposiciones de pintura y algún que otro premio teatral.

–Los comentarios ya aparecían, pero sin firmas, ¿no?

–Le explico: esa fue una batalla gremial, que libramos los que por esa época habíamos entrado al diario no hacía mucho. Y se dio sobre todo a comienzos de la década del setenta, en que exigimos que se nos pasara de ser jefes a ser

secretarios y lo convencimos al director que era importante la firma, sobre todo en la crítica, para identificar al que la escribía. Ellos creían que el verdadero responsable de lo que se escribía en el diario era el director y no había tu tía respecto de esa regla. Le cuento una anécdota. A mí me publicaron en 1971 una nota escrita en ocasión de un viaje que hice para asistir como invitado al Festival de Cine en San Sebastián. Había pasado por Madrid, donde me tomé un taxi y le pedí al conductor que me llevara hasta Aerolíneas Argentinas para despachar una nota. Así se hacía en esa época. El taxista ni lerdo ni perezoso me preguntó: "¿Es usted argentino, no?" "Así es", le contesté. "Y de qué parte de Argentina es usted", volvió a interrogarme. "De Córdoba", le dije. "Ah, ahí tengo un primo", se entusiasmó. Pero no sabía dónde estaba Córdoba, en qué zona del país. Se hace un pequeño bache en la conversación y de pronto me aborda de nuevo: "¿Pero, qué os pasa a vosotros los argentinos?" El hombre estaba informado de todo: el gobierno militar y la caída de Onganía, las rebeliones populares, la llegada o no del 'avión negro' con Perón y todos esos quilombos. El diálogo con el taxista fue tan rico que me dio para una nota. La mandé a la redacción y salió firmada. Pero era circunstancial, porque había una doble página cultural donde algunas notas se firmaban y fue a parar allí. Y ahí empieza una pelea cada vez mayor con los dueños para conseguir la firma. En cada reunión que teníamos con ellos le planteábamos esa reivindicación, pero no era un diálogo fácil, eran un hueso duro de roer. El diario hacía poco que había empezado a tener tapa, antes las primeras páginas las ocupaban los clasificados. El penúltimo diario en el mundo en dejar de tener clasificados en su presentación fue *Times* de Londres, que ya los había abandonado hace rato, y el último *La Voz del Interior*, récord que habla de la mentalidad de sus propietarios.

–Una mentalidad muy poco afecta a los cambios, sin duda.

–Fíjese hasta qué punto, que le cuento al respecto otro episodio muy ilustrativo. En 1965 o 1966, no recuerdo con precisión, se hizo en Córdoba un festival de teatro al que fue invitado Roberto Tálice, por entonces dirigente de Argentores, además de dramaturgo y periodista. Yo había tenido el gusto de conocerlo a través de un amigo. El festival lo organizaba la Dirección de Cultura de la provincia de Córdoba, e invitaron también a otros críticos conocidos de Buenos Aires, entre ellos, a Ulyses Petit de Murat. Y como tuve la oportunidad de conversar con Tálice, le conté las limitaciones de espacio que teníamos en el diario. Y me dijo: "¿Por qué no me conseguís una audiencia con el director y vamos a hablar con él? Vamos a saludarlo y de paso hablamos." Eran figuras

y sus palabras podían llegar a tener, así lo suponíamos, alguna influencia. Les concede la entrevista, que es con el director Luis Felipe Ramonda, al que le decían 'ingeniero', y para romper el fuego, después de las presentaciones, Tálice arranca: "Ingeniero, una de las cosas que nos llama poderosamente la atención a los que visitamos la provincia es que el diario no tenga una primera plana distinta a la de los clasificados." Y entonces el director, le dice, dirigiéndose a todos: "Lo que pasa es que nosotros somos cordobeses, somos muy cordobeses, no tenemos intención de invadir a nadie ni hacer las cosas distintas porque sí. Acá en Córdoba la gente comienza a leer el diario de atrás para adelante." "¿Cómo es eso? ¿Desde la última página?", lo inquiere Tálice. "Sí, en la última página está deporte o policiales. Y la gente se engancha con eso." Después se mataban de risa comentando la respuesta, pero era así, así se manejaba el diario.

–¿Víctor, hasta cuándo estuvo en el diario?

–Hasta el noventa y chirolas. En Espectáculos hasta 1983 o 1984, después me pasaron a la redacción general, y la página de Espectáculos ya se había impuesto y también las experiencias que habíamos empezado a hacer con los diagramadores, con Rucio (alias Sarlanga) y con el Cachoíto De Lorenzi. Ya habíamos empezado a romper los esquemas tradicionales. Y pudimos innovar. Nosotros para esa época le hicimos entender a los responsables del diario que, a esa altura, algunas notas tenían que tener sí o sí firmas. Y ahí empiezan a aparecer las firmas, por 1984, yo ya estaba en la secretaría general. Ya Raúl Alfonsín era el presidente del país. Antes la gente identificaba a los que escribían por la forma de hacerlo. Estábamos en un café y entraba alguno de esos lectores que sabían leer y nos decía: "Esa nota la hiciste vos Víctor o vos Daniel."

–¿Hizo crítica teatral?

–Sí, hice. Y además estuve siempre vinculado a la actividad teatral. Empecé haciendo radioteatro a los 16 años. Fui a buscar trabajo porque sabía dactilografía y me tomaron. Mi viejo me dijo un día: "Mirá, si no aprendés a escribir a máquina, vas a tener que ir pintar paredes o a trabajar de albañil." Me mandaba a una academia de barrio y estaba aún en el colegio nacional cuando conseguí mi primer trabajo. Una mañana, pasé por la entrada de LV2, que tenía un auditorio grande, parecido al de radio El Mundo, y sentí el ruido de una máquina de escribir. Me metí rápido y logré hablar con un tipo al que le informé que yo también sabía escribir en esa máquina. Me escuchó y me dio un papel, preguntándome si sabía leer bien. "Sí", le dije. "Esperame un minutito,

entonces", me contestó. Y se metió en el auditorio donde estaban ensayando los integrantes de un elenco de radioteatro. Volvió al rato y me dijo que al día siguiente me presentaría al director de un elenco y así lo hizo. Llegué a la mañana y me llevó con Armando Minutti. Y al llegar, el tipo me pidió que le leyera algo. Y yo le aclaré: "Es que yo vine para escribir a máquina." "Mirá pendejo, no seas boludo, te estoy ofreciendo ganarte la guita más fácil, hablando, leyendo." Y así fue como empecé. De ahí viene mi vínculo con Nora Sommavilla, también fui compañero de Aldo Barbero. Y ese lazo me ligaba a la actividad teatral, porque para los elencos de radioteatro la cosecha gruesa venía cuando, terminada la novela en la radio, comenzaba la gira por los pueblos del interior. Los directores siempre tenían algún contacto con la gente de esos lugares, que no tenían ni idea de qué era un teatro. Entonces se ensayaba teatralmente la novela que había terminado y se iba en gira por los barrios, los centros comerciales, los clubes, y otras localidades del interior para representar la obra.

–¿Las notas se hacían a medida o se escribía y luego se ubicaba el material como se podía?

–Para esa época, por fortuna había aprendido el arte de la diagramación, así que hacía el "monito" (una suerte de prediagrama) y quedaba muy bien con los muchachos del taller, porque les facilitaba la tarea. Y le facilitaba la tarea al secretario. Se hacía el monito y se trataba de ir acomodando el material a lo que se indicaba allí. Claro, a veces había que agrandar o achica los textos o las fotos, pero se hacía sin problemas. Y al llegar al taller era mucho más fácil.

–¿Actualmente está jubilado?

–Sí, me fui de la televisión en el año ochenta y del diario a fines del noventa, más o menos. Ya tenía más de 40 años de aportes. El periodismo lo agarré con mucho cariño hacia 1955, porque hasta entonces no había informativos de radio, se transmitía en cadena desde Buenos Aires. *La Voz del Interior* tenía además limitaciones de papel. En la Universidad se crea un elenco de teatro y se hace la obra *Ha llegado un inspector*, de John Boynton Priestley. Me gustaba el teatro, el cine y sabía escribir. Con el tema de la globalización, los editores a la vieja usanza han ido desapareciendo, las empresas prefieren un gerente a un editor.

–¿Y las relaciones con el medio teatral?

–Había muchas protestas. Pero cuando hablaba con ellos les decía: "nosotros transitamos por esta vereda y ustedes por la otra. Y hay que aguantárselas."

Existía un elenco de teatro muy bueno que se llamaba Siripo, que antecede a la Comedia Cordobesa, así como la Escuela Esteban Echeverría lo hizo con la universidad de periodismo. Mario Mezzacapo, un actor de teatro de mi época y uno de los creadores de Siripo, además de alumno de María Escudero y Jorge Petraglia, hizo también radioteatro. Mario dirigió además series de televisión que eran sorprendentes. Los funcionarios de gobierno por aquellos tiempos rechazaban la constitución de un elenco oficial porque no querían problemas con bohemios. Eso era en la época de la Libertadora. "Si ustedes no están conformes, envíen una carta de lectores", les decíamos a los que protestaban. "Y, para la próxima vez, vení al diario y acércate a mí y te hacemos una nota y charlamos sobre la obra." En eso, el que trabajaba muy bien era Alberto Minero. Era muy responsable. Nadie se metía con él. En la época del Di Tella, que fue fabulosa, con mi mujer viajábamos todos los meses a Buenos Aires. Ella era docente en Arquitectura, y había sido la primera mujer vicedecana de la facultad en la Universidad de Córdoba. Así que seguíamos de cerca el pulso de lo que ocurría allí. Y me ayudaba muchísimo trabajar en la televisión, había estado en la radio y formaba parte del equipo de redacción del diario, no estaba al pedo ni dibujado, si había que discutir algunas cosas las discutíamos y las sacábamos adelante. En la época del Proceso, llegó a Córdoba China Zorrilla a hacer un unipersonal al Teatro de la Comedia y nosotros averiguamos que ella venía invitada por el interventor de la provincia, el entonces gobernador general ingeniero Carlos Bernardo Chasseing, para celebrar un aniversario de la escuela Juan Zorrilla de San Martín. Y nos ponemos a conversar qué hacer. "¿Y si le hacemos una nota?", propone alguien. Y la hace Graciela Pedraza. Y sale más de media página. Y la China estaba prohibida. Pero los jefes del Tercer Cuerpo ni leían la página de Espectáculos. O, por lo menos esa vez no la leyeron. O hicieron la vista gorda.

–Cuando iba a ver una obra de qué hablaba, ¿del texto o del espectáculo en conjunto?

–Como *La Voz del Interior* tenía tanta influencia y había un bache cultural en el periodismo acerca del teatro, pensé que la página de Espectáculos tenía que cumplir una función de docencia. Por eso me pareció estupendo que ingresaran personas con la responsabilidad de Daniel Salzano, Alberto Minero y luego, Graciela Pedraza. Eran periodistas que no se anquilosaban en la rutina, que estudiaban todo el tiempo, que cuando se anunciaba el estreno de determinada obra, se ponían a recoger información y conocimiento sobre eso.

Leían la obra, sabían quién era el autor y cuál era su producción, hacia donde apuntaba, y conocían o intentaban dialogar con el director. Hacían un trabajo previo concienzudo y con todo ese material, en las crónicas que escribían de los ensayos del elenco, en los anuncios de la obra y, por cierto, en la propia crítica, expresaban eso, desde luego que de una manera más apretada cuando la información era desbordante.

–¿Esto se hacía también con los grupos independientes?
–Sí, claro. Con Carlos Giménez teníamos un diálogo semanal, tal es así que cuando a principios de los ochenta fui a Caracas lo primero que hice fue ir a verlo. Con Juan Aznar Campos lo mismo.

Alberto Minero o cuando Córdoba era una fiesta

Para quienes crean que la actividad periodística es una profesión que no comporta riesgos y solo ofrece oportunidades de lucimiento y notoriedad –acaso sea así para los profesionales dispuestos a no jugarse por la verdad o con el espinazo flexible a las presiones del poder–, el caso de Córdoba, aunque sepamos que no es el único y se repitió en todo el país, tiene distintas ilustraciones de que ejercerla con convicción y honestidad puede provocar dolores de cabeza muy fuertes y hasta peligros de muerte. El caso de Alberto Minero, que no les resultaba una figura grata a los grupos paramilitares, aun siendo un profesional que cumplía solo una función de crítico, fue, en ese sentido, un ejemplo muy claro. Él se pudo ir, como algunos otros, pero hubo muchos que se quedaron y fueron en esos días detenidos o sometidos a toda clase de vejámenes físicos y morales. Y muchos incluso desaparecidos. Conozco el episodio de Luis Reinaudi, uno de los grandes periodistas que tuvo esa provincia (trabajó en el *Córdoba*) secuestrado y torturado, y después arrojado a la cárcel durante largo tiempo, pero hubo más gente que sufrió la persecución en el gremio. Y no hablemos entre los militantes políticos y gremiales. Después de fracasar varias veces en el intento de conocer el mail de Minero para contactarme con él, fue Raúl Brambilla quién me lo proporcionó. Cuando le escribí cerca de los finales de la primera década del nuevo siglo, me contestó amablemente y poco después respondió por escrito un cuestionario que le envié. El contenido de sus respuestas son las que se publican a continuación.

–¿En qué período ejerció exactamente la crítica en Córdoba, Minero? ¿Fue solamente en *La Voz del Interior* o también en algún otro medio?

–De acuerdo con un reciente informe de *La Voz del Interior*, a fines de 1969 o a comienzos de 1970 aporté mis primeras colaboraciones al diario. En 1971 quedé efectivo. Pasé a ser un integrante del personal de redacción y trabajé hasta setiembre de 1975. Me fui del diario con un permiso especial, inventando haber sido invitado por el Departamento de Teatro de Wesleyan University a dar una serie de conferencias. Es cierto que había concurrido a ese lugar después de haber ganado una Beca Fulbright, pero fue en el período 1961-1962. La verdadera razón del viaje en 1975 fue que me había amenazado la Triple A y conminado a abandonar el país en 24 horas si no quería ser ajusticiado allí donde fuera encontrado. Verdades difíciles de comunicar a tu familia o personas cercanas, a tus afectos. Solo las autoridades del diario, que facilitaron la rapidez de los trámites con que conseguí mi pasaporte, y un par de personas muy cercanas a mi vida personal y profesional, sabían la verdad de mi inesperada "invitación" a dar conferencias en los EE.UU. Al año siguiente, instalado el gobierno militar, que continuó con la misma metodología de violencia impulsada por la Triple A, las puertas del periódico se me abrieron otra vez, pero los acontecimientos no eran propicios para el retorno. En fin, lo que me sucedió desde la llegada del primero de los tres sobres de la Triple A, dejados por alguien en la mesa de entrada del diario, y las 48 horas que siguieron a esa amenaza, incluyendo el episodio de cómo tomé el vuelo de Aerolíneas Argentinas desde Buenos Aires a Nueva York, son parte de un momento de vida verdaderamente kafkiano y digno de un argumento para un film de Costa-Gavras. O en todo caso, podría ser el material para una excelente pieza de periodismo narrativo. Y respondiendo ya a la pregunta sobre si hubo otras experiencias fuera del diario, debo decir que antes de concretar mis primeras colaboraciones en *La Voz del Interior*, había escrito, como *free lancer* comentarios teatrales en el periódico *Comercio y Justicia*, y conduje, junto al cineasta Pierre Vigier, un programa de televisión en Canal 10 de la Universidad Nacional de Córdoba llamado *Teorema* y cuya banda de presentación musical era un tema interpretado por Los Beatles, *Revolution*. ¡Qué iluso pienso ahora! En ese programa mi exposición giraba en torno a una hipótesis-tesis-demostración de un tema de teatro y la de Pierre, que era como yo profesor de la Escuela de Artes de la Universidad, sobre cine. En este ámbito universitario Pierre daba cine y yo Historia del Teatro. Antes de *La Voz del Interior* fui traductor de *The Apple*, obra de Jack Gelber, a quien tuve el gusto de conocer en mi segundo

viaje a los EE.UU. La obra en cuestión fue el primer trabajo del TEUC, la compañía teatral de la Universidad de Córdoba. También antes de ser "periodista oficial" de *La Voz del Interior,* fui miembro del Jurado del Premio Trinidad Guevara a la actividad teatral, creado por los Servicios de Radio y Televisión de la Universidad Nacional de Córdoba. Esa traducción me puso en contacto directo con los hacedores del hecho teatral en la ciudad. Cuando entré en forma oficial a *La Voz del Interior* había ganado el concurso en la Universidad Nacional de Córdoba para la cátedra de Historia del Teatro. Ya comenzaban a egresar nuestros estudiantes, la carrera era de 4 años, y nosotros no teníamos lo que sería un título oficial, así que nos presentamos a concurso. El jurado estaba integrado por Jorge Petraglia, Griselda Gambaro y Roberto Villanueva, un trío verdaderamente genial. Realmente, fue una época tan hermosa, llena de sueños, proyectos y trabajos que solo la juventud y la urgencia creativa de la edad justificaron que, en mi caso, me hubiera animado a traducir, de puro valiente, una versión pirata de *El cuento del Zoo*, de Edward Albee, que presentamos en Córdoba antes de que llegara la versión oficial de Buenos Aires con Duilio Marzio como cabeza de reparto. Lo nuestro solo fue visto por un grupo de enamorados del teatro, la mayoría adolescentes y futuros intérpretes de la historia del nuevo teatro cordobés. Quién iba a decir que años después conversaría sobre esa experiencia con el propio Albee.

–¿Siguió ejerciendo la crítica luego de haberse ido del país?

–La manera en que seguí relacionado con lo que se considera la "crítica" tomó una forma bien activa cuando visité, por recomendación de un amigo, a Arthur Sainer, crítico de teatro del *Village Voice*, dramaturgo y autor de varios libros sobre el tema. Lo que es la vida: para encontrarnos me invitó a ver una obra suya en un teatro en el que hoy soy miembro de su directorio artístico, o sea el Theater for the New City. Sainer me contó que había un proyecto que en esos momentos estaba organizando la especialista estadounidense Joanne Politzer, directora del Theater of Latin America (TOLA), y me dijo que podría ser de la partida. Y me consiguió una entrevista con ella. Es así como fui invitado a formar parte como crítico de la preparación y organización durante casi un año de una conferencia internacional de teatro. Joanne viajó a América Latina y yo me quedé encargado de organizar la participación estadounidense del evento y, a la vez, de invitar a artistas argentinos que estaban fuera del país, por razones obvias. Participaron cinco países. El nuestro, con la presentación de *Historias para ser contadas*, de Osvaldo Dragún, con un elenco que también interpretó una

versión de *El Precio* de Arthur Miller, quien, debido a una invitación que le hice, vino al Eugene O'Neill Theater Center en Connecticut por primera vez. Una visita realmente histórica. Allí vio la pieza y conversó con sus actores. Fue una de las tantas veces en que estuve relacionado con Arthur, quién me apadrinó años más tarde en mis trámites de ciudadanía estadounidense. También se vio en la muestra *Macunaima* (Brasil), un trabajo del ICTUS de Chile, *Lástima que sea una puta* de John Ford, por un conjunto de México y con dirección de Juan José Gurrola, y al grupo peruano Contratanto. En fin, a los espectáculos que exhibieron en el Kennedy Center (Washington) y en La Mama (Nueva York), y a eso se sumaron los talleres con la participación de actores y directores argentinos y norteamericanos. Un verdadero intercambio creativo. Recuerdo que a esa conferencia vino desde España, donde estaba exiliada, Norma Aleandro, a quien años más tarde presentaría a la gran directora y productora Ellen Stewart, conocida como La Mama y fundadora del Club Teatral homónimo. Por esos días, era el año 1985, Norma presentó allí su unipersonal *Sobre el Amor y otros cuentos sobre el amor* y promocionó su participación en *La historia oficial* que, en ese entonces, apoyamos desde el Americas Society, donde fui, después de TOLA, creador y director de su Departamento de Teatro. Entre TOLA y el Center for Inter American Relations (después denominado Americas Society), viajé a Madrid, ciudad en la que me vi con gente muy querida como Daniel Salzano, Alberto Adellach y, en Barcelona, Nuria Espert, cuya *Yerma* ayudamos a traer a Córdoba, apoyando al productor teatral Francisco Rivilli con la promoción del espectáculo que, sin dudas, fue un éxito sensacional y me hizo sentir muy orgulloso de pertenecer a esa ciudad tan vital. Luego recibí el ofrecimiento de hacerme cargo de crear el Departamento de Teatro –que hoy ya no existe– en The Americas Society. El centro me encargó la inauguración de la temporada con la presentación de una cena espectáculo a la que asistieron, entre otros, Raul Juliá –a la mañana siguiente salía a Brasil a filmar *El beso de la mujer araña*–, Geraldine Fitzgerald, Geraldine Page, etc. Fue una magnífica oportunidad para, en el mejor estilo de lo que había aprendido en Córdoba, apoyar a autores y actores hispanos de estos lares, con lecturas de obras (*stayed readings*) y talleres, uno de los cuales estuvo dirigido por Guillermo Gentile, para autores y directores. En fin, mucha gente creativa de nuestro continente encontró un lugar para presentar sus trabajos mientras andaba en el exilio de muchos de nuestros países que, en esos tiempos, compartían una historia bastante siniestra. Después de la etapa del Center, donde por razones presupuestarias cerraron su Departamento de Teatro, recibí una oferta de otro periodista argentino,

Guillermo Queeblen, quien tenía un puesto importante en el diario *La Prensa*. En esa publicación me desempeñé durante un par de años como crítico de espectáculos, tratando de apoyar a grupos jóvenes que intentaban romper con las convenciones teatrales tradicionales, por razones de temas o manierismos actorales, e impulsar un nuevo teatro hispano (palabra esta última que nunca me satisfizo). Es lo mismo que había hecho con el movimiento que llamé el "nuevo teatro cordobés." Una clara demostración de que nuestras raíces culturales son las que siguen nutriendo nuestra alma cuando la vida nos lleva a lugares distintos a nuestros entornos naturales. Siempre recuerdo que el castigo de los griegos para quienes transgredían sus supuestas reglas legales no era la muerte sino el exilio. Una consecuencia más penosa que la muerte, porque era como condenar a un hombre a vivir en un planeta donde no hay agua ni oxígeno. Lo importante, y "recordando sin ira", como diría Osborne, es: la fortaleza de la sobrevivencia y el atesoramiento de la memoria.

–¿Cuáles eran las características dominantes de la crítica en ese entonces o, por lo menos, la suya?

–La crítica en ese entonces era como un medio para que ciertos periodistas demostraran su conocimiento del autor y del texto más que otra cosa. No era un instrumento para el análisis teatral en sí. Era algo más "literario" que teatral y muy pocas veces se la relacionaba con el ámbito concreto en el que se representaba la obra o entorno real de la época. En mi caso tuve la suerte de hacer un curso de crítica teatral en Wesleyan University, dictado por el crítico inglés y gran maestro Ralph Pendelton. Su método consistía primero en hacer una lectura de mesa analizando el contenido del texto y los elementos relacionados con él: actuación, escenografía-ambientación, música, etc., y, una vez dado ese paso, se pasaba a la primera versión, absolutamente teórica, de nuestra crítica. El paso siguiente era ir a Broadway u Off-Broadway y ver las puestas en escenas de las piezas del programa, que eran: *La noche de la iguana*, con Bette Davis, en su histórica vuelta al teatro después de haber puesto su famoso aviso en el diario diciendo "actriz busca trabajo", y Patrick O'Neill y Margaret Leighton; una versión operística de *Las brujas de Salem* de Miller; *Clytemnestra* por Martha Graham y Cía., y el estreno en Off-Broadway de *Los negros*, de Jean Genet. Realmente teatro, ópera y danza, vistos siempre desde el punto de vista de su adaptación, interpretación y puesta en escena, y sin dejar de valorar los elementos lumínicos, acústicos, etc., a los que Pendelton había hecho referencia en sus clases. Al retorno a la universidad escribíamos la crítica definitiva de lo que habíamos

visto "prácticamente" como obra, que comparábamos luego con lo que se había escrito previamente como acercamiento "teórico" al material y sus elementos. Estupendas discusiones y elección de las mejores críticas para ser publicadas en el boletín semanal de la universidad. Yo había ganado la beca Fulbright para estudiar Filosofía del Derecho, ya que en ese entonces era estudiante de la carrera de Abogacía, y tuve como opción la posibilidad de elegir una materia más, que fue la de Pendelton. Y ya nunca más fui abogado. Al regreso, incorporé todos esos elementos a mi trabajo y comencé a vincular siempre mis análisis al momento histórico en que la obra se representaba. Y a destacar lo que aparecía como auténticamente nuestro y nuevo, las maneras en que exploraban muchos grupos (Libre Teatro Libre, La Chispa. Teatro de Villa El Libertador, etc.), el fenómeno de la creación colectiva. También teníamos directores que, si bien venían de escuelas tradicionales, no dejaban de ser innovadores, como Juan Aznar Campos, Lisandro Selva, Domingo Lo Giúdice, etc. Los límites económicos de muchos de estos grupos no limitaban en absoluto sus capacidades creativas, al contrario, creo que las multiplicaban. A la actuación tradicional se le sumaban elementos de pantomima, música, baile y muchos componentes de la Comedia del Arte. En ese entonces, Córdoba –como se decía de París– era una fiesta. Muchos de esos directores (María Escudero, Lisandro Selva, etc.) aportaron sus experiencias al Departamento de Teatro de la Escuela de Artes, que con muchos de sus egresados constituyeron un componente importante entre otros integrantes del nuevo teatro cordobés: Paco Giménez, Graciela Ferrari, Cristina Catrillo, entre muchos otros que también se convertirían en autores y directores de sus propios trabajos. Instituciones culturales independientes como la del Instituto Goethe (con Cheté Cavagliatto a la cabeza); la propia Comedia Cordobesa por donde pasaron maestros como Jorge Petraglia, Santángelo, etc., ayudaron a crear un movimiento artístico en el que cabían una variedad de escuelas y géneros teatrales. Quisiera nombrar también que entre los autores nuevos de mi ciudad por aquel tiempo figuraba un joven que prometía mucho, por su fuerza y creatividad dramática: Raúl Brambilla, a quien tuve el gusto de invitar con su compañía cordobesa a participar en una de las Conferencias de Teatro del Eugene Theater Center en los EE.UU. Allí, los cordobeses cumplieron un rol cultural importantísimo. Otro actor y director que invité a otra de esas conferencias anuales fue a Sergio Renán. Además, a través de TOLA, organizamos una serie de conferencias de la gran Griselda Gambaro en diversas universidades y centros del país. Córdoba tuvo a Jerzy Grotowski como invitado a su Primer Festival Internacional de Teatro, quien trabajó con actores y directores de la ciudad. Veinte años más tarde tuve el

privilegio de llevar a Ellen Stewart al Festival dirigido por otro cordobés, Carlos Giménez. Allí, Ellen trabajó con actores locales en un lugar que, supimos después, se usaba para detener y torturar a nuestros ciudadanos. Según me lo comentara la propia Ellen: "No te preocupes 'limpiamos' el lugar, hicimos desaparecer el horror y la maldad que había allí." En mi caso particular, y volviendo al núcleo de la pregunta, traté que mis críticas reflejaran el fenómeno teatral como la suma de todos los componentes que se interrelacionan en un escenario.

–¿Cómo era la relación con el medio artístico? Producía encono el hecho de que la crítica no fuera favorable. ¿Y en el público más general, tenía alguna influencia?

–La relación con la gente de teatro siempre fue positiva. Hacíamos reuniones de café donde autores, actores, directores y críticos intercambiábamos opiniones al respecto. En mi caso particular siempre apoyaba esos trabajos en entrevistas previas a un estreno, en las que además de promocionar esos trabajos, publicaba sus ideas y los objetivos estéticos que tenían al presentarlos. Ellos tenían el maravilloso derecho de opinar. Una vez producido el estreno, yo asumía mi derecho de criticar el trabajo, basado en sus objetivos y los logros o no logros de esa empresa. Por supuesto, y como es lógico, no faltaban los que no estaban de acuerdo con mi trabajo. Una parte importante que recuerdo de mi profesión es el maravilloso aporte de algunas figuras del país, como Beto Brandoni y Marta Bianchi, Pepe Soriano, Federico Luppi, Enrique Pinti y sus primeros monólogos o David Stivel, a quien muchos años después, viendo una obra en Broadway, siento que en el intervalo alguien me chista y me dice: "Señor, ¿tiene un ejemplar de *La Voz del Interior*?" Era David Stivel que acababa de filmar un programa televisivo en la China y estaba en viaje de regreso a Colombia, donde vivía. Siempre se aprende con artistas que no se cerraban a ideas preconcebidas, como dice el dicho: "It takes two to tango!" Finalmente diré que, según me decían, mis críticas movían a la gente a ver los espectáculos, a tal punto que una vez, de eso me enteré mucho después, fui invitado a ver una filmación en Buenos Aires con el verdadero fin de que no estuviese en Córdoba un fin de semana que estrenaba una compañía teatral de la misma productora de la película. Con respecto a mi relación con el público en general, recuerdo que una de mis notas estaba relacionada con el trabajo del grupo teatral de Villa El Libertador y que titulé algo así como "Pare-Mire-Escuche". Así decían los anuncios sobre lo que pasaba en el Teatro de la Villa y que estaban escritos en forma de cruces en lugares por donde pasaban las vías del tren. Allí, en

vez de entrevistar al grupo, entrevisté a los habitantes de la Villa y una de mis entrevistadas, una magnifica señora, me dijo: "Gracias a estos chicos, he visto teatro por primera vez. Nunca tuve zapatos o ropa para vestirme para ir al teatro." En fin, aprendí mucho del público cordobés. Eso sí: siempre desaparecía antes de que se encendieran las luces del teatro. Evitaba el tradicional: "¿Qué te pareció?". No me gustaba ser negativo, pero tampoco me gustaba mentir.

–¿Cómo era el teatro cordobés por entonces? ¿Tenía potencia?

–El teatro cordobés de ese entonces era una verdadera explosión de creatividad, la excusa magnífica para que, después de una función, como pasaba con el buen cine, irse a un café a dialogar con amigos. Claro que, en mi caso, silencio por el foro y a casita para evitar la tentación de decir adjetivos de los cuales podía arrepentirme al momento de sentarme en la máquina de escribir. El hecho de ser profesor en la universidad me daba más responsabilidad, ya que no podía mentirles a mis alumnos sobre lo que pensaba sobre ciertos espectáculos. Por suerte, hasta las compañías que venían de Buenos Aires, excepto los trabajos baratos de los sospechosos habituales, comenzaban a mejorar. Trabajos nuevos como *Chúmbale* y *La Gotita*, de Brandoni-Bianchi, y el maravilloso legado de *Los Siameses*, de Griselda Gambaro, dirigido por Petraglia, si la memoria no me traiciona, eran las mejores pruebas del esperanzado estado de la salud del teatro nacional, que también tuvimos la suerte de ver en Córdoba. Finalmente *El Final del camino* por los LTL, con gente armada en el techo del Teatrino de la Ciudad Universitaria, preanunciaba, en contraste paradójico con el título del trabajo, el comienzo de los que más tarde sería la peor pesadilla que vivió nuestros país. Lo que, en definitiva, solo corrobora la estrecha relación que siempre existió entre el teatro cordobés y la historia del país.

–¿Cómo se formaban los críticos? ¿Trabajando en los diarios y poco a poco especializándose en el tema? ¿Departiendo con los artistas, asistiendo a talleres?

–En mi experiencia personal ya comenté cómo me formé como crítico, tuve la suerte de compartir una excelente formación universitaria en la Universidad de Wesleyan, en EE.UU. En general y hasta no hacía mucho en ese tiempo uno se hacía critico al andar. Por supuesto que se necesitaba un dominio del idioma y un espíritu afín a la creatividad de los artistas. El intercambio entre los artistas y periodistas ayudaba a suplir la falta de –en ese tiempo– un centro de formación artística y profesional como luego lo fueron la Escuela de Artes y la

de Periodismo, ambas de la Universidad Nacional de Córdoba. Leer a Bernard Shaw, Oscar Wilde y a otros autores en sus ensayos y obras, ayudaba mucho a entender como estilo y contenido, en todo escrito, iban de la mano.

– ¿Qué otros críticos recuerda de la época que puedan ser mencionados?
–En Córdoba recuerdo a mi jefe Victor Stasyszyn, un gran maestro de periodistas, y a Daniel Salzano, mi compañero de redacción y gran crítico de cine. Era un gusto ir a ver cine con él y luego leer sus comentarios, era un verdadero poeta de esa época dorada de Córdoba. Evoco también a Reyna Carranza, una tan bella como aguda presencia femenina en nuestras letras, autora de la crítica teatral del diario *Los principios* y a Luis Mazas en el diario *Córdoba*. De Buenos Aires, Ernesto Schoo, quien además de crítico fue traductor de *El Retintineante Tintineo* de Shelagh Delaney, de la cual Santángelo realizó una magnifica producción. En fin, colegas a los que siempre recuerdo.

–¿Su trabajo en el diario se reducía a la crítica o hacía otras labores periodísticas? Y ¿podía vivir de su sueldo como profesional del periodismo?
–Lo que hacía principalmente era la crítica de los espectáculos y entrevistas a gente de teatro de Córdoba y del país y una columna semanal que se llamaba "Teatro: lo que hay para ver." Por supuesto que también colaboraba en la edición de noticias relativas al mundo del espectáculo en general. Sobre la situación económica de los que trabajábamos en la profesión debo comentar que, en mis tiempos, al ser parte del personal de un plantel periodístico, el de *La Voz del Interior*, el pago era, sino algo sumamente extraordinario, lo suficientemente bueno como para vivir decentemente. Creo que un sueldo bueno y seguro es la mejor defensa contra la "payola" que, desgraciadamente, siempre existió. Recuerdo con mucho orgullo, al menos en mi caso y en el de otros compañeros de trabajo, la fuerte seguridad moral que nos daba un buen sueldo. Al menos, en mi época, eso representaba la posibilidad de respetar un verdadero código de honor al no vendernos en lo que sentíamos y pensábamos. Muy distinto a lo que veo y escucho, es la realidad de ciertos profesionales amigos, quienes deben callarse y seguir admitiendo reducciones en sus trabajos, en la longitud y calidad de ellos, debido a sus muchos compromisos económicos, entre otros el de mantener una familia. En mi época de *El Diario* en Nueva York yo me fui de la empresa cuando los requisitos de su dirección no respondían a mis objetivos. La música tropical y las telenovelas, como metáfora y no como crítica negativa, les eran más

importantes que la educación y el enriquecimiento de nuestra cultura "latina" (más amplia de lo que aquí se entiende por "hispana"). De ahí que, después de *El Diario* me convertí en el maestro que soy en estos días enseñando literatura e idiomas en la Escuela Secundaria (Middle School), a más de ser miembro activo en los objetivos del Theater for the New York.

En tiempos de la dictadura

Los tiempos de la dictadura, como quedó testimoniado en algunas las entrevistas previas, fueron duros para muchos periodistas. Algunos sufrieron la represión en carne propia –con todas las consecuencias que son conocidas– y otros, amenazados o atemorizados por la situación que se vivía, optaron, cuando tuvieron la oportunidad, de irse. En determinados casos, de manera definitiva del país. Pero también los que se quedaron sufrieron el tormento de soportar un clima diario que, por su violencia y arbitrariedad, amenazaba a cualquiera, incluso a personas que no impugnaban el sistema político y social, pero que por aparecer nombrado en la agenda de algún perseguido o detenido, daba motivo suficiente, dentro de los arbitrarios y brutales códigos de la época, para que se las detuviera. O que, al salir a la calle, podían ser paradas por parecer sospechosas a cualquier patrulla militar, como contaba hace poco tiempo Stasyszyn en un programa de TV de Córdoba, recordando un día en que dos grupos militares se enfrentaban supuestamente en el centro de la ciudad para disuadir a ciertos grupos opositores de que no se concentraran en las inmediaciones. Los temores eran muchos y no se vivía con tranquilidad. De todos modos, los diarios siguieron funcionando, y las bajas que sufrieron algunos planteles fueron reparadas con nuevas personas. Y también salió algún diario nuevo, como *El Tiempo de Córdoba*, por ejemplo. En los siguientes tramos de este trabajo transcribimos las entrevistas que les hicimos a dos profesionales que ingresaron por esa época y que entrevistamos en el viaje de 2006. Ellos trabajaron en dos diarios distintos en esa etapa de la dictadura y aportaron datos muy esclarecedores de cómo se atravesó ese período y luego sobre las modificaciones que se produjeron al restablecerse el régimen democrático. La primera entrevistada fue Graciela Pedraza y el siguiente, Jorge Piva.

Graciela Pedraza: Un período difícil para escribir ciertas cosas

Escritora, periodista y editora y colaboradora de distintos medios gráficos, radiales y televisivos por aquellos años y los siguientes, Graciela Pedraza se constituyó en una figura prestigiosa y de referencia en el mundo intelectual de Córdoba. Entre sus libros más conocidos figuran *Mujeres bravas al frente de movimientos sociales,* que relata la historia de doce combativas mujeres en distintas provincias; *El otro lado del mundo;* y *El asilo, memorias de la vida cotidiana*. Junto con Beatriz Molinari, Yaraví Durán y Silvina Zanelli crearon la Asociación de Críticos de Córdoba y luego La Zaranda, una asociación también de críticos dirigida a la promoción de las artes. Fundó la editorial de libros infantiles Garabatos con Yaraví Durán, que cerró en 2001, proyecto se retomó luego en la Editorial Comunicarte. También con Durán escribió el libro *Mujeres indígenas*. Estuvo también en la revista *Umbrales* y en *Humor Interior*.

–¿Graciela, en qué año ingresaste a *La Voz del Interior*?
–Ingresé a ese diario en 1978, en una etapa donde ya no estaba Alberto Minero, que era la figura que se había encargado de hacer teatro antes de llegar yo. Tampoco trabajaba Daniel Salzano. Ambos, bajo la dirección de Víctor Stasyszyn, fueron factores capitales en la modificación de la sección de Cultura y Espectáculos en *La Voz de Interior*. Después entró a trabajar en Espectáculos, Enrique Lacolla, quien escribía en otra área del diario y se lo destinó a la sección para iniciarse como principiante en el tema, igual que yo. Lacolla escribía sobre cine. Por entonces yo estudiaba derecho y me gustaba más lo relacionado con la política internacional y lo social, pero, ante la necesidad de comentar distintos espectáculos, no te preguntaban si querías ir a verlos y escribir sobre ellos, te ordenaban directamente que tenías que cubrir determinada función. En ese tiempo no había mujeres en la redacción del diario. Había dos en la tarea administrativa, la secretaria del director y una chica en archivo. Fui la primera en la redacción y tuve que sentarme a hacer la crítica de espectáculos sin tener herramientas. Por suerte tenía una compañera que era profesora de teatro y ella me alentó y orientó. Y me dio materiales para nutrirme. Pero me dijo que tenía no solo que ver cómo se hacía una crítica, sino que me recomendó la lectura tanto de los autores clásicos como de los más contemporáneos, incluidos los argentinos. Mi información en el tema era general, además me apasionaba más el cine que el teatro y me hubiera gustado trabajar en esa especialidad. De haberlo hecho, seguramente

no me habría quedado tantas noches sin dormir. Es que estaba asustada de verdad. Iba a un estreno y temblaba. Pero me fijé como disciplina, cuando una obra se estaba preparando, pedir el texto y conseguir permiso para ir a los ensayos, que era la manera que tenía de ir viendo desde adentro un proceso de puesta, de desmontar sus etapas y sentidos. Y mi horario en el diario era de las 10 de la mañana hasta las 4 de la tarde, pero a la noche me iba a ver ensayos, no solo de la Comedia Cordobesa o de Miguel Iriarte, que era como la vedette teatral de Córdoba en esos momentos, sino que veía incluso a los grupos que funcionaban en los sótanos, los galpones o donde estuvieran y hablaba con ellos. Y después leía las críticas de Buenos Aires y cuando decían tal cosa trataba de desentrañar a qué se estaban refiriendo. Eso sucedió hasta que llegó 1983, porque antes, durante la dictadura, era difícil escribir ciertas cosas, la libertad estaba bastante coartada por el clima de terror que había en la sociedad.

–¿Tenés alguna anécdota de esta época?

–Sí, claro. Recuerdo una que vale la pena contar. Sería el año 1979 o 1980, tendría que verificarlo mirando la crítica en el diario. Me mandan a ver un espectáculo musical, *La cacatúa verde*, que hacía un modisto de acá llamado Aldo Belén. Él había hecho una puesta que era atroz. Y en esos días, la crítica fue comentada en el programa radial de una mujer que era muy reaccionaria. Ella era pareja de un sargento del Ejército, del cual seguramente copiaba en el aire su defensa de "la moral de la patria." Una loca total, además de peligrosa. Recuerdo que la crítica tenía unas líneas que se preguntaban cómo, en un momento tan difícil para el país, se estaba viendo un espectáculo así, que era una pena. Y, al día siguiente de aparecer en el diario la crítica, la mujer y su pareja que la acompañaba dicen al aire que "solo una comunista podía haber escrito eso que fue publicado." Y a mí me llamaron enseguida de la redacción porque en esa época que dijeran una cosa así en la radio era muy riesgoso. Y me acuerdo que el secretario de redacción me aconsejó que, producto del período que se vivía en el país, debía tener más cuidado con el fin de autoprotegerme. Tal vez yo fuera algo inconsciente de la gravedad de la etapa que se vivía, incluso de la existencia de desaparecidos. Y tenía la ingenuidad de escribir sin creer que se podía correr peligro o que eso podía provocar una consecuencia como la respuesta que dio esa mujer. Y si bien todo se adscribe a un tiempo, debo decir que tuve la gran suerte de ingresar en una sección con gente maravillosa. Y eso también cuenta mucho, además de la mala instancia política

que nos tocó vivir. Y que me ayudaron, cuando les parecía que algo podía provocar un mal efecto, a suavizarlo con el fin de protegerme.

–¿Cuándo empezaron a firmar en el diario?

–Mirá, en *La Voz del Interior* que se firmara o no dependía mucho del director que estuviera. Desde que ingresé en adelante hubo lapsos en que se firmaba todo y otros en que te decían que no se firmaba nada porque eso comportaba un riesgo para el redactor o el crítico. Nosotros siempre reivindicamos el derecho a firmar, en principio para que cada uno se hiciera responsable de aquello que escribía. Después de 1983, en otros medios, distintos periodistas empezaron a firmar. El diario por esa época comenzó a tomar nuevos periodistas, entre ellos a Beatriz Molinari, que eran personas inteligentes y honestas, capaces de reconocer los límites que imponía el diario (y trabajar dentro de ellos), pero que reivindicaban también el derecho a firmar y con ellos formamos una asociación de críticos que lucharan por el reconocimiento y la estabilidad en la profesión. Y así comenzamos a hacer reuniones, primero quincenales, luego semanales para tratar la problemática del espectáculo, en los comienzos de modo informal, luego sumando a periodistas del área de la música, el cine o la plástica. Y así fuimos echando las bases de un centro de cronistas y críticos de distintas disciplinas de Córdoba. Eso fue por 1985. El plan era poder desarrollar mejor la profesión, con la mayor idoneidad posible. Y para eso hicimos talleres, a algunos de los cuales vino gente de Buenos Aires. Eran talleres sobre crítica, sobre cómo escuchar ópera y escribir sobre eso. A todo eso, sin duda, contribuyó toda la actividad que comenzó a desarrollarse año a año con el Festival Latinoamericano de Teatro.

–¿Cuánto duró el centro de críticos?

–Duró lo que duró la primavera democrática, o sea hasta que empezaron a notarse los primeros síntomas de globalización, cuando la gente empezó a trabajar por nada para mantenerse y sobrevivir, a aceptar el deterioro de sus derechos. La Asociación de Críticos duró hasta 1990 o 1991 y llegó a tener un programa por televisión por cable, uno de los primeros cables que se instaló en Córdoba. Teníamos un programa por radio Universidad los sábados a la mañana, que dirigía yo y otro compañero, y la producción la hacíamos entre todos. Cada integrante tenía designadas distintas tareas. Organizábamos funciones de teatro y cine a beneficio y con el dinero que se recaudaba sus integrantes podían viajar al Festival de Caracas, de Cádiz en España, al de

Viña del Mar en Chile y otros. Fue estupendo, pero todavía había condiciones laborales que permitían eso. En la década siguiente todo desmejoró en materia laboral. Todo este grupo fue abriendo espacios y demandó a los diarios el respeto de los derechos laborales, pero las políticas de precarización del trabajo avanzaban. Y esa coyuntura coincidió con la entrada de una camada fuerte de chicos egresados de la carrera de ciencias de la comunicación, que comenzaron a trabajar el triple de horas para hacerse un lugar y de ese modo desplazaron con frecuencia a los más veteranos. Era mano de obra más barata. Yo estuve hasta 1994. Y, en los años en que estuve, la presencia de Víctor Stasyszyn y Enrique Lacolla fue fundamental para teatro. Víctor también escribía y había hecho crítica de teatro y de música. Y lo había hecho en sus años anteriores. En 1998, cuando yo estaba de secretaria de redacción de una revista que se llamaba *Aquí Vivimos*, ya no estaban ni Víctor ni Enrique, el diario lo habían comprado los matutinos *Clarín* y *La Nación*, y después ya no fue lo mismo. A partir de los primeros años noventa había empezado en el diario a hacer críticas de cine y al irme seguí colaborando en la misma especialidad. Beatriz Molinari se había hecho cargo de la parte de teatro y yo me dediqué al cine, dentro de la misma línea que veníamos teniendo. A mí me sirvieron para escribir sobre cine todos los cursos que había hecho en el centro de críticos. A partir de 1998, cambiaron las características de la estrategia editorial y se dejaron de hacer críticas a directores locales y, de pronto, se podía leer toda una página de Espectáculos dedicada a uno de los dos hermanos Sofovich. Era una cosa espantosa, pero así se estaban cocinando las cosas. Cuando entré a la otra editorial seguí en contacto con Beatriz e intentamos remontar algo que se intentó llamar La Zaranda, Asociación de Críticos para la Promoción de las Artes, con ella, y Silvana Zanetti, que había empezado a hacer crítica, pero las condiciones eran duras, difíciles de remontar. Nosotros queríamos defender la jornada de ocho horas o diez a lo sumo, pero no encontrábamos mucho eco. Solo había más trabajo y siempre por lo misma plata. Estuvimos con la Zaranda hasta 2002 y 2003 y nos cansamos. Y, como siempre me gustó la literatura, me ligué con el tiempo a una editorial donde dirigí una colección de literatura para niños. Y eventualmente escribí notas para la revista *Umbrales*, publicada por el gremio. Siempre que me lo han pedido he escrito algo, pero ya no estoy en la profesión. Hice un tiempo tareas de docencia, pero me pagaban muy poco. En *La Voz del Interior*, si bien la crítica perdió el espacio que tenía, Beatriz ha seguido dando pelea a brazo partido para que no perdiera presencia, pero es una lucha llena de obstáculos. Lo que veo es que todo se ha degradado, no es solo lo del espacio

para teatro, si lees cine es también horrible. Se limitan a hacer un racconto del argumento, pero falta la interpretación, la búsqueda del sustrato, del mensaje. Nosotros, cuando organizábamos los talleres, insistíamos precisamente en eso, en que la crítica debía ser un pequeño ensayo. Y desmenuzar por qué se acentúa tal rasgo del personaje o a Hécuba se la viste de tal forma. Sin esas reflexiones no se tiene crítica.

–¿Cómo era la relación que tenías con la gente de teatro?

–A mí, reconozco, que me tenían mucho respeto. Valoraban mi trabajo, aunque a veces no les gustaba y yo les explicaba cuáles eran mis razones para escribir lo que había escrito. El tema de ser un espectador previo tenía sus ventajas y desventajas. Como te dije acudía mucho los ensayos, y me gustaba ver en especial los ensayos de Jorge Petraglia cuando dirigía la Comedia, me atraían las indicaciones que daba a sus actores. Ellos eran profesionales, pero también iba a ver grupos que trabajaban desde las ocho de la noche ensayando, en la confección de sus vestuarios, y eso me comprometía afectivamente, pero en el momento de sentarme a escribir trataba de tomar distancia. Y de analizar lo que finalmente se me había puesto delante de los ojos. Y, tratando de hacer la salvedad del trabajo y el sacrifico, cuando eso pasaba, decía que el esfuerzo no había fructificado debidamente por tal o cual razón. Naturalmente no les gustaba y si bien no me llamaban para decirme algo, no perdían la ocasión cuando nos encontrábamos en otro teatro de hacerme un comentario. Por eso digo: he tenido diferencias, intercambios e incluso discusiones, pero siempre con respeto. Por ejemplo, José Luis Arce era muy crítico de lo que yo escribía. Él aspiraba a hacer un teatro absolutamente diferente al de Miguel Iriarte. Y me parecía bien, porque todos tienen derecho a expresar su propio universo poético, a diferenciarse de lo que no le gusta. Y esas diferencias generan la diversidad, que es lo que hace rico al teatro de una época. Pero todos, aun con sus diferencias, están en la misma vereda. Y tienen que tratar de ganarse a quienes se encuentran en condición de espectadores. Por eso, nunca descalifiqué un espectáculo por ser críptico, mi función era interpretar. Y tratar de informarme mucho sobre la obra, sobre lo que quería hacer el autor o el director. Y para eso me servía el trabajo previo. Y sobre todo hablar con el técnico Pancho Sarmiento, un excelente e histórico iluminador del Teatro Libertador San Martín (ex Rivera Indarte), y alguien que ha amado el teatro por sobre todo. Él me solía decir que los de *La Voz de Interior* éramos los únicos que ponían algunas líneas sobre el significado de la iluminación o el sonido.

Porque también eso tiene importancia. Sobre todo en un montaje de Rafael Reyeros, donde se sabía que en la escenografía trabajaba codo con codo con los iluminadores y sonidistas. Y eso no se aprende si no se va a los lugares donde se hace teatro, sin hablar con los dramaturgos. Creo que hoy no se hace. Cuando hicimos la experiencia de programas en radio y televisión, a fines de los ochenta, íbamos con la cámara a los ensayos y filmábamos. Y luego lo mostrábamos en el programa a la gente. Era hermoso y la gente nos recibía muy bien. Acá no hay ningún programa en televisión dedicado al cine, el teatro o la plástica. Qué desperdicio con tanta gente interesante para entrevistar que existe.

Jorge Piva y *El Tiempo de Córdoba*

El Tiempo de Córdoba, que se dio a conocer en el mercado hacia fines de 1977, fue una verdadera novedad en lo gráfico, sobre todo al introducir por primera vez en la provincia el sistema *offset*, un método de reproducción gráfica que aseguraba una alta calidad de impresión, distinto al de la impresión en caliente, que todavía usaban *Los Principios* y *La Voz del Interior*. Y produjo en esos años un gran impacto gráfico. El diario venía atado a un proyecto económico político organizado por el empresario Guido Astori, que era, según dicen los que lo conocieron, un típico empresario dedicado a hacer plata, pujante y con inquietudes políticas y culturales, razón por la cual se dedicó a poner dinero en este emprendimiento. Al parecer el proyecto estaba ligado a la línea más aperturista del poder militar, que respondía al general Roberto Eduardo Viola (que después sería presidente en el breve período que fue desde marzo a diciembre de 1981), y que en lo económico era sustentada por la Fundación Mediterránea, cuya influencia en los sectores empresariales de la provincia iba creciendo en esos tiempos y cuyo niño prodigio fue el escalofriante economista llamado Domingo Cavallo. Sobre este diario y sobre su experiencia en él y en otros de Córdoba pudimos charlar durante 2006 con el periodista, narrador y ensayista Jorge Piva, quien nos atendió y conversó con gran gentileza para responder a los interrogantes que le formulamos.

–¿*El Tiempo de Córdoba* fue primero un semanario dominical?
–Sí, pero rápidamente se transformó en diario. Y, además de la novedad del *offset*, a fines de 1977 o a principios de 1978 aporta otra: conforma un plantel periodístico y gráfico con una gran cantidad de mujeres, cosa que no era

habitual en los medios de esa época. Tanto es así que en la redacción de *La Voz del Interior* había una sola mujer, Graciela Pedraza, que era crítica teatral. *Los Principios* también tenía una sola mujer en la redacción, pero en otra función. En este último diario, que cerró alrededor de los años ochenta, hizo crítica durante muchos años Efrain Bischop, y después Paraná Sendrós, que luego fue a *Ámbito Financiero*. En el vespertino *Córdoba*, había estado Luis Mazas. Yo me incorporo a *El Tiempo de Córdoba* con un conjunto de jóvenes, estudiantes de periodismo, tenía 23 o 24 años, a fines del año 1978. Se estaba organizando la sección Cultura y Espectáculos, cuyo jefe era Miguel Clariá, destacado periodista que además de haber sido director del *Córdoba*, hizo una larga y conocida carrera en la radio y la televisión. En la nueva sección entraron Ricardo César en cine, Gabriel Ávalos en crítica musical y yo en teatro. Me enteré de que estaban buscando alguien que hiciera periodismo teatral. Y como tenía actividad teatral desde el colegio secundario y había integrado un grupo teatral de Villa María en el secundario, me animé a presentarme. Cuando entré al diario corté la actividad, después quedé como redactor efectivo, con la especialidad de crítico teatral, eso a fines de 1978, y permanecí hasta que cerró *El Tiempo de Córdoba* a fines de 1983. Parte de la redacción pasó al vespertino *Córdoba*, que editaba la misma empresa. En la dictadura hubo muchos atropellos. En las secciones de Espectáculos e Internacional, con el advenimiento del gobierno de Viola, se comenzó a tantear qué otra cosa se podía decir. En ese tiempo se había empezado a aflojar la dictadura y a coquetear con los políticos, pero el *impasse* duró poco, hasta la llegada de Galtieri.

–¿Seguiste después con el periodismo?

–No, cuando cerró la editorial *Córdoba* me retiré y cambié de oficio. Me incorporé al área de prensa de la administración pública, que es de lo que viví y vivo. Y no volví a hacer crítica, también, porque en el año 1982 escribí una obra de teatro y me volqué a la actividad literaria, en teatro y narrativa.

–¿Cómo es tu recuerdo de la crítica de ese entonces?

–Soy licenciado en Ciencias de la Información y le propuse a uno de los profesores dar una charla sobre crítica, porque en este oficio la mayoría éramos autodidactas. Fue una sugerencia, entre otras cosas, para obligarme a mí mismo a ser más riguroso en lo que hacía. Si no se trataba de profundizar en las pequeñas potencialidades personales, no se avanzaba mucho en la carrera. Los dueños de los diarios no se preocupaban de eso. Además, nosotros no

proveníamos de una formación académica en arte, sino que nos nutríamos de la lectura de distintos materiales que conseguíamos.

–¿Las relaciones con el medio cómo eran?

–No fueron conflictivas, pero tampoco fáciles. Yo que me tomé en serio el oficio porque me gusta hacer las cosas bien. Y siempre detesté el amiguismo. De modo que de entrada sabía tal vez no tanto lo que tenía que hacer como lo que no debía hacer. Desde muy joven tuve un fuerte interés por el periodismo y leía mucha crítica de teatro, me gustaba. Y al entrar al ambiente conocí enseguida este tema del amiguismo y las camarillas culturales, que pesaban. Y también hubo una decisión editorial. Más allá de lo que uno pensaba, teníamos la instrucción de ser incisivos, de tratar de ir al fondo de las cosas, no limitarnos a la descripción crítica sino también preocuparnos por la contextualización política, su inserción dentro del panorama cultural de Córdoba. Recordemos que la provincia como una de los principales conglomerados urbanos del interior del país estuvo siempre nutrida de todas las corrientes político-culturales que, a partir de los sesenta, impulsaron las grandes transformaciones. La actividad académica y universitaria en Córdoba era de excelencia, como lo había sido siempre. Por otra parte, su fuerte movimiento obrero-estudiantil la había convertido en un polo cultural, uno de los más importantes en el plano federal, razón por lo cual fue uno de los lugares del país donde más fuerte se asentó la represión y el escenario de violencia.

–¿Disfrutaste del festival latinoamericano con el advenimiento de la democracia?

–Sí, claro. El primer festival latinoamericano se empieza a llevar a cabo en octubre de 1984. Por entonces, estaba en el área de prensa y participé en reuniones organizativas. Carlos Giménez me invitó en 1981 al Festival de Caracas, que significó un aporte muy interesante. Escribía para *El Tiempo de Córdoba*. No había ni punto de comparación con lo que se hacía en Córdoba. En ocasión de ese viaje, la única indicación de tono político que tuve fue que cuidara mi trabajo. Ni siquiera me dijeron sobre qué tenía que escribir. Solo me recomendaron "tener cuidado" con las personas que hablaba. Sobre todo porque se sabía que ciertos nombres eran muy molestos a la dictadura. Y en 1984, cuando se hizo un relanzamiento del diario *Córdoba*, pasamos a hacer un suplemento de Cultura y Espectáculos en ese tabloide. Y la primera nota que escribí para ese suplemento, que fue a la tapa del diario, se titulaba: "Los que

volvieron." Y ahí entrevisté a distintas figuras. Tuve libertad para escribir, si bien teníamos conciencia del contexto en el que nos movíamos, por más que estuviéramos en democracia. Si estás en la iglesia no te vas a poner a gritar contra la virgen María.

–Estuviste mucho más tiempo en el *Córdoba*.
–No, porque el diario empieza en esa época a andar a los tumbos, con distintos problemas, luego lo compra otra empresa y finalmente cierra del todo en 1988, creo. Ya venía de tener varios cierres encima. En 2003 publiqué una novela que se llama *El carro del vencedor*. Y, simultáneamente, una editorial de España me otorgó una mención de honor a una novela juvenil, *Historia sobre mí*, pero no se distribuyó. Luego de años de trabajo administrativo, quise volver al periodismo, pero no a la crítica. Y al descubrir que se habían cumplido 20 años del estreno de la primera obra de Miguel Iriarte, un autor y director que fue, a fines de los setenta, una figura emblemática y convocante, que llenaba las salas, decidí a escribir sobre esa pieza. Era *Quince caras bonitas, quince*. Pero en la época en que la elaboré los medios querían en lo posible que colaboraras sin pagar. Esa nota me llevó dos semanas de investigación y escritura. Y la hice con mucho gusto, pero es de imaginar que conociendo esa pretensión de algunas empresas no se podía alimentar ninguna fantasía volver a trabajar en la profesión.

Beatriz Molinari: los noventa y el lento ocaso de la crítica

La crítica teatral Beatriz Molinari, por su profunda capacidad de análisis intelectual y su intensa trayectoria en el periodismo cordobés de las últimas tres décadas y media, es no solo una testigo inevitable si se quiere conocer qué ocurrió con la crítica teatral en ese período de la provincia, sino también para descubrir la red de sucesos, entre culturales, sociales, políticos y económicos que estuvieron detrás de esa lenta mutación que convirtió al oficio periodístico de reflexionar sobre los hechos escénicos en una actividad virtualmente descartable, y de la que se puede, por lo tanto, prescindir cuando se quiere dado que ya no significa nada para los intereses editoriales de los grandes medios, salvo cuando se la necesita para lisonjear algún producto apetecible y rendidor del mercado. Licenciada en Letras en la Universidad de Córdoba a mitad de los años ochenta, pero también a lo largo de muchos años defensora de los derechos gremiales del periodista en la mejor tradición del combativo sindicalismo

de Córdoba, Beatriz ingresó a *La Voz del Interior* en julio de 1986, como colaboradora en la sección Cultura para hacer crítica de libros. Y, a fines de ese año, y luego de que se le tomó una prueba, entró a la sección de Espectáculos, que por entonces se llamaba Cine, por la clara supremacía que ese género tenía en el matutino. El equipo que trabajaba en teatro, sin embargo, era bastante amplio y al frente de él estaba Graciela Pedraza. En 2022, y después de algo más de treinta y cinco años de trabajo, se jubiló.

Nos contaba Beatriz –en uno de los dos encuentros en que se concretó esta entrevista– que su prueba de fuego fue ir a hacer la crítica de *El reñidero*, de Sergio De Cecco. "Me dijeron un diciembre de 1986 que en marzo Carlos Giménez empezaría a preparar la obra en la Comedia Cordobesa y que me fuera informando. Compré el libro y lo estudié, tarea que no me costó pues venía de una formación literaria de la universidad donde era imposible no leer materiales antes de abordar algo. Pero a partir de allí aprendí lo que era el trabajo de campo en teatro porque, una vez aprendido casi de memoria el texto, fui a ver los ensayos y lo vi en acción a Carlos Giménez, que dirigiendo era todo un espectáculo. Es decir, me preparé mucho y con esa metodología trabajé muchos años. Ahora, los tiempos se han acortado y es más difícil hacer ese trabajo. En ese momento era inconcebible hacer un comentario sin conocer la obra. Si estaba escrita en algún lugar había que ir a buscarla y luego, si era posible, había que hacer un seguimiento con los directores y actores. Durante diez años hice seguimientos en los trabajos de la Comedia Cordobesa, del Instituto Goethe, que dirigía Cheté Cavagliatto, y de infinidad de otros grupos teatrales, algunos de los cuales prometían mucho y fueron quedando en el camino. Fue una experiencia muy rica porque me permitió pasar de la literatura dramática al proceso que se gestaba sobre el escenario, a un concepto teatral mucho más amplio y que todavía hoy me sigue fascinando y que es lo más importante, aún en una etapa de supremacía tecnológica."

Y continuó: "A menudo hay gente que habla de que el teatro no es masivo como si eso fuera una limitación. Y creo, al contrario, que allí está el secreto de su supervivencia, en que no se rige por las reglas del mercado. Pero, en la actualidad y desde hace tiempo, y también a tono con la tendencia que han adoptado los medios, he tenido que ir a ver en distintas épocas lo que hacía Cris Morena como gran espectáculo show, más tarde a la Comedia Cordobesa y a continuación al Emprendimiento Honduras o Danza Viva, por ejemplo. De manera que, desde hace varios años, se ha abierto un espectro de trabajos escénicos muy dilatado y hasta diría peligroso para la labor de la crítica, que

no tiene ya el lugar que había ganado tres décadas atrás y un poco más. Y no porque la existencia de tantos espectáculos y tan variados sea un problema, de ninguna manera, sino porque se ha achicado la mirada en lo profesional, la cantidad de gente dedicada a hacer crítica, el interés por ella. Cuando ingresé en 1986, además de una persona que coordinaba el área, había cuatro o cinco periodistas más allí. E iniciado el Festival Latinoamericano, nos lanzábamos todos a trabajar cada uno en una parte de la grilla. No había en los medios la velocidad actual, no funcionaba Internet, y el trabajo era en equipo. En 2020 yo era ya la única persona que hacía crítica especializada en *La Voz del interior*, en un espacio que se achicó en forma notable. En lo personal había quedado a cargo de las notas previas, de las coberturas de obras y de toda la información que circulaba, no como jefa ni con ningún cargo, de lo que se llama las Artes Escénicas. Lo cual hoy, como ya hace tiempo, ha implicado un universo inmenso y variado. Lo que tradicionalmente fue Espectáculos formó parte luego de la sección que se denominó VOS, vinculada a la idea de ocio. Con lo cual se redireccionaron ideológicamente todos los propósitos que tenía el espacio y la manera en que se manejaba el material. La sección se empezó a ocupar de cine, de todo lo audiovisual, de las artes visuales, la astronomía que se convirtió en la nueva *vedette*, y la edición de ese conjunto ya era mucho material. Por lo tanto, era difícil repartir en ese espacio del diario de papel todas esas actividades. Y la clave de ese suplemento, que llegó a tener hasta 20 páginas, aunque reducidas en la semana, era que predominara la información por encima de la opinión. Esto era en el papel. La otra variable, que hace más de diez años no teníamos para contemplar, era la web. Y a partir de eso, el diario que te venía contando ya no existe y hoy se trabaja de otra manera. De modo, que si te contara lo del teletrabajo te daría para otro libro."

Con Beatriz hemos coincidido en distintos festivales de teatro en las provincias y hemos participado en más de una mesa redonda. Y venimos charlando desde hace muchos años sobre los problemas del crítico teatral, en los que hemos cruzado información. Esta nota con ella, o sea sus palabras iniciales haciendo un poco de historia sobre su formación y su ingreso a *La Voz del Interior*, más las páginas que siguen de preguntas y respuestas, se nutrieron, en lo fundamental, como dije, de dos encuentros que tuve con ella: uno se produjo cerca de 2006 o un poco más tarde y el otro a finales de 2019 en Santa Fe, que es el que proporcionó la visión más actualizada de lo que se lee. En el medio, es posible también que, en los diálogos que mantuvimos en otras ocasiones, me haya provisto de algunos otros datos que luego introduje en la transcripción

definitiva de la entrevista. Por último, para darle la última puntada a todo este proceso, le envié el material a ella por si se le ocurría hacer alguna corrección más y me contestó que prefería mantener el texto tal cual había quedado, porque, a pesar de no estar totalmente al día en relación a los últimos cambios que se produjeron en *La Voz del Interior*, sobre todo durante la pandemia, lo esencial seguía en pie: que la crítica teatral seguía azotada bajo el mismo paradigma de disolución de la especialidad de la que habíamos hablado antes. Y que el texto tenía como el valor de un fotograma de película que registra el camino de la filmación hacia su destino final. Aquí va entonces la reproducción de todo ese diálogo.

–¿La web del diario se dedica a reproducir lo que está en el papel?
–No, no lo reproduce, tiene otra lógica. La tecnología marca allí algunas ventajas y algunos obstáculos. En lo teórico deberíamos trabajar tanto para el papel como para la web, pero es solo en lo declamatorio. En la diaria es casi imposible, porque la web tiene sus propias reglas de juego, siempre se le quiere imprimir una velocidad que exige al redactor estar muy atento, aunque sea una nota breve, que se sube rápido. Es decir, tiene que estar atento a la respuesta de la audiencia para saber si la deja o la baja reemplazándola por otra. Tiene además otras fuentes, en síntesis, es otra lógica. Pero a su vez, tiene como una subida a la web general, que es como un cupo de notas que van allí. Son todas nuevas lógicas. Y, en el medio, la crítica tiene que sobrevivir a todas estas lógicas, porque la velocidad está más asociada a la difusión y, en algunos casos, más a la operación comercial. Sabemos que la crítica es un ejercicio de reflexión que implica explayarse, desarrollar una idea. Entonces, una opinión que se sube a la web, que es muy bienvenida, tiene cuatro párrafos. Y una se pregunta hasta dónde se puede allí exponer una opinión. Y se aprende a achicar también tu herramienta. Y no considero que eso esté bien ni mal. Lo que sí me preocupa es que hay espacios que se pierden y que son imprescindibles para contextualizar. Porque todo parece que nace y muere hoy. Entonces cuando existe la posibilidad de tener una doble página, ahí sí, escribís una nota en la que contás por qué no era raro que el grupo Los Delincuentes –doy un ejemplo de 2018– estrenara dirigido por Cristina Gómez Comini. ¿Por qué? Porque vos sabés quiénes son Los Delincuentes y su trabajo en la Cochera y sabes quién es Cristina, todo eso tampoco sin convertirte en Wikipedia, porque no es lo que corresponde a un diario generalista. Y ahí entramos en el otro tema. Cuando alguien entra en un diario que ya se considera generalista lo específico sufre una merma. Y eso

porque lo específico no es para todos. ¿Y qué es para todos? Lo que viene de la mano de la industria, lo que nos dicen las "reglas" del mercado. Y ahí estamos en el horno con las artes escénicas. Porque artes escénicas para esa ¿cuáles serían? Dos o tres obras que vienen de Buenos Aires y con directores también de allí, que toman una sala de Córdoba y convoca a un público que está previamente catalogado, porque hay formas de saber cómo se llega a través de ciertas figuras. Entonces, ya no son las Artes Escénicas que conocimos, no es ampliar el horizonte de expectativa del que hablábamos hace 20 o 30 años acerca de una cantidad posible de espectadores, sino que vas a lo que no falla, a lo que sabés produce rentabilidad segura. Es como preguntar: ¿qué hay en julio? *Disney on Ice*. Si desconocés eso no podés trabajar en un medio masivo. Debés saber que en julio se abren las vacaciones de invierno en la ciudad y que habrá *Disney on Ice*. Después tenemos 20 obras más, de las cuales hay 10 excelentes para chicos, que están peleando por el 2 x 1 o en la modalidad a la gorra. Esos grupos existen, están y cada año se ve cómo les va. Pero mientras tanto es la industria la que va marcando el termómetro de la actividad, las pautas. Y frente a este panorama yo me siento muy sola como crítica y me entristezco, porque las condiciones de producción de la crítica no dependen de mí y lo que digo siempre es que hoy en Córdoba hay un desarrollo teatral estupendo en todos los rubros, tenemos artistas visuales que crean en lo que antes se llamaba escenografía, artistas que hacen vestuarios que son obras de arte. Los artistas plásticos están volcados hoy con generosidad a las puestas de los teatros independientes. Además hay dramaturgos muy interesantes de distintas camadas, varias generaciones de directores y actores y actrices que tienen un entrenamiento que antes no tenían y que se imponen autoexigencias rigurosas de las que en el pasado carecían. Y la paradoja es que todo ese movimiento le da de comer a mucha gente. Hace un tiempo tuve una discusión con un colega que escribía sobre economía y que hablaba de la importancia para el universo productivo de algunos emprendimientos y de las pequeñas empresas. Y yo le decía que nunca se lo visualiza al teatro independiente o al autogestionado como una pequeña empresa, cuando realmente lo es, genera actividad productiva. Alrededor suyo vive mucha gente que se alimenta de ese trabajo y da de comer a muchos otros. En paralelo a esto no hay desarrollo de la crítica que dé cuenta, registro de eso. Y no digo siquiera una opinión o valoración, sino, aunque más no fuera, registro de todo eso que está pasando. Porque todo queda reducido a la lógica de los medios masivos que casi no lo son. Y el crítico no puede sobrevivir solo.

–¿Cómo utilizan ustedes en la sección el espacio de la web?
–Lo que suele pasar es que aquello que mandamos hoy al diario, mañana se sube seguro a la web. Porque tiene un punto de vista y el punto de vista posee un peso específico. Y luego se tratará de que se suba alguna nota, si no queda solo la previa. El comentario que salió en papel no va a la web y no hay nadie específico que se ocupe de que eso ocurra. Es como un flujo de información que va subiendo a la web a menudo por la sola buena voluntad de los compañeros.

–¿El diario tiene Facebook?
–En *La Voz del Interior* hay un Facebook y nosotros mismos viralizamos las notas, incluso de otras secciones. Siempre difundo lo que escribe un compañero que hace difusión científica y que recibió un premio Konex y al que no se le da ninguna relevancia. Lucas Viano se llama. Y lo difundimos entre nosotros, los mismos artistas difunden las cosas que se escriben. Es el tema de las redes. Las redes tienen una vida que es puro azar, entonces uno de los problemas que hoy tiene el periodismo, en general, es la confusión entre estas redes con periodismo o medio de comunicación, con el perfil que quieras y aunque no sea papel. Esto en cuanto al sistema de medios que está muy cambiado y sobre el cual es difícil hacer un perfil a mediano plazo. Hay lugares, revistas que son *on line* y que tienen entrevistas, incluso a directores de teatro o algún actor o docente, personas que son sujetos sociales y que inciden en la comunidad y ganan premios. A ellos los entrevistan. Y aparecen en las publicaciones *on line*. Lo que no se ha logrado es agrupar a todas estas personas con intereses similares, que son los que escriben una crítica. Por ahí dicen: "no, yo no escribo críticas." ¿Pero si estás opinando las 24 horas del día? ¿Cómo que no hacés crítica? Falta esa instancia, saber cuántos somos, cuántos estamos trabajando y haciendo esto. Todavía ese trabajo en el plano virtual es muy individual y a veces hasta parece pasajero. Y en muchas ocasiones están muy ligados a los prenseros de distintas salas o a los productores, hay ahí una contaminación, no hay un punto de vista puro, una reflexión sobre lo que vi, sino solo un interés en mover boletería, instalar un producto. Un criterio más publicitario.

–¿En los diez últimos años hubo alguien más que hizo crítica en el diario?
–En algún momento hubo alguna compañera que hizo crítica. El verano es un caso atípico, porque es otro momento en que la actividad está muy ligada al mercado y no se parece a nada. El grupo se reparte para hacer comentarios de

todo lo que viene a Carlos Paz, donde hay dos cosas buenas y todo lo demás es regular o malo. En el caso nuestro, el medio otorga un premio y eso obliga a ver todo. Y como se ha instalado como premio hay que ternar. Y al ternar se debe ver todo. Esta es una operación publicitaria del medio y genera una necesidad que determina que todo el equipo vaya a ver obras. Vamos todos, porque el resto de los compañeros ve cine, cubre música, va a los festivales, es un equipo calificado, lo que pasa es que en artes escénicas no resulta interesante que haya un equipo más grande porque se le presta poca atención. Puede ser que haya alguien que diga que quiere hacer una nota, se le asigna y yo feliz de la vida de que haya otra mirada. O yo mismo digo no voy a hacer otra entrevista a las personas que reporteé el año pasado y es bueno que vaya otra persona. Repartir el punto de vista me parece saludable, porque hay mucho que ver en Córdoba.

–¿Y cuándo te jubiles muy pronto se formará alguien o quedará al garete?

–A mí me salva la vocación que tengo por el pensamiento colectivo, sino te diría que conmigo se van hasta las fotos, porque tengo la costumbre de guardar hasta las fotos del diario, porque nunca las terminan de guardar donde corresponde y tampoco se sabe dónde están. Y parezco la Enciclopedia Británica de las fotos. Lo primero que diría es que desconozco en qué va a derivar en los próximos años esta transformación de los medios, si habrá una nueva revisión de contenidos, porque hasta ahora lo que se modificó mucho es el contenido político, lo que antes se llamaba el "diario caliente", o hecho sobre el molde de plomo proporcionado por la linotipia. Y en el campo de lo cultural y artístico se ha volatilizado y banalizado todo. En ese proceso la figura de especialista ha quedado muy devaluada. Y no hay formación como crítico. Hay gente criteriosa, pero la crítica es más que eso. Yo dejo de hacer lo que hago y no hay nadie formado como crítico. Todos pueden ir a ver un espectáculo y hablar de él, pero no hay quién evalúa. Y al respecto no hay cambio de posta, ni en lo inmediato ni en el mediano plazo. O sea que por un lado está la presión del mercado y, frente a esa presión, una columna vertebral que son los profesionales del periodismo que están dispuestos a opinar, disentir, meter el dedo en la llaga. Pero hoy el mercado no quiere disenso, cuando más parejitas y lavadas sean las opiniones, mejor. En lo relativo a la cultura y el entretenimiento cuanto más *light* y aprobatorio sea el contenido más se aprecia, más sirve al mercado. El disenso es mala palabra.

–¿Vos creés que hay otras alternativas?

–Hay una vieja lucha, que es la de generar instancias de comunicación de crítica y debate por fuera de los grandes medios y que es de todos. Y, sobre esto, me parece que los grupos de la comunidad teatral y artística en general tienen algo que decir, porque hasta ahora nunca se han hecho cargo del tema, siendo que a ellos también les atañe y mucho. Los grandes medios están hoy en crisis porque han entrado en conflicto con la idea de lo masivo. Entonces ellos dicen: "somos un diario generalista, no debemos ocuparnos de temas tan específicos como el teatro." Pero eso ni siquiera pueden afirmarlo con seguridad porque, a la larga, no sabe quiénes son los que leen el diario. Las empresas gastan dinero en lo que en los noventa eran los *focusgroups*. Y hace poco nos mandaron a nosotros mismos a hacer un par de encuestas para ver quiénes leían *la Voz del Interior* en papel. Y se logró un resultado tan azaroso como los anteriores. Mi vida profesional se desarrolló siempre dentro del diario y nunca pensé ese hecho como una limitante, porque ese trabajo nunca fue un lugar único donde empezara y terminara mi vida. Al contrario, yo apuesto a que los grupos y los más jóvenes y los que tienen más energía para pensar en nuevas formas, creen esos espacios que estoy reclamando desde los noventa y en algún lugar y momento se tendrán que conformar. En lugar de criticar y ponerse mal con un medio –y eso sin perjuicio de que podamos hacerlo–, veamos qué hace falta para que todo este mundo de las artes escénicas en Córdoba tenga una presencia mucho más real dentro de la comunidad. Eso implica insertarse en la comunidad. Eso la municipalidad lo ha hecho, pero con artistas que no son los artistas de las salas, entonces necesariamente estos grupos sociales deben tomar cartas en el asunto y los críticos y los comunicadores estaremos también allí, bregando junto con ellos. Pero no lo podemos generar por nosotros mismos. Se necesita también esa participación de la comunidad. Esta muerte del espacio de la crítica ha estado ligada y concentrada en lo fundamental en estos medios grandes y en la medida en que ellos modificaron las relaciones con los contenidos, las audiencias quedamos atrapadas en esa cueva. Y no solo pasa con los críticos de teatro, sino también con otras disciplinas. En cine, hay tres críticos que escriben todos los jueves y facturan por eso. Pero se los considera críticos y nada más, como si su función se limitara solo a eso. Y las otras funciones, las que no aluden al cine, el diario considera que las debe cubrir un "periodista", como si éste fuera necesariamente algo distinto del crítico. Es una diferenciación ambigua, porque alguien puede estar formado en el periodismo y ser crítico también o al revés. La historia del periodismo acá y en otros lados

lo ha demostrado. Por eso, que en la medida en que se analiza el achicamiento de los medios en los últimos años de la Argentina, sus cambios de rumbo y objetivos, se puede tener las respuestas sobre el por qué hoy no se puede utilizar una página entera para la crítica de un espectáculo o por qué no se toman críticos teatrales o porqué no se forman críticos. Las escuelas de formación en periodismo y en arte no contemplan la figura del crítico, ni siquiera el Instituto Nacional de Teatro, que está para difundir, formar y producir teatro tiene esa figura consagrada como un rol necesario que acompañe el desarrollo de la actividad. Entonces, parece algo ilusorio pedirle a una empresa privada como *La Voz del Interior*, Cadena 3 o la que quieras, que tienen muy pegado el ojo a su negocio, que generen políticas públicas de difusión de una actividad teatral que, además, en la actualidad involucra a cientos y miles de personas y espectáculos en el país. Esa es una tarea que hay que empezarla a hacer fuera de los medios.

–¿Cuándo compró *Clarín* a *La Voz del Interior*?
–Por el 2000. En ese momento se redujo el personal y se produjo en el área comercial y de *marketing* mucha rotación desde entonces. Hay ensayo y error. Entran y salen. En la redacción hubo retiros voluntarios. Y en área comercial el retiro es por acuerdo previo. En el área de diagramación se fueron bastantes especialistas en ese trabajo. La política de la empresa fue esperar y desgastar a los que no quiere, no darles trabajo. En ese panorama hablar de la crítica parece ilusorio, porque todas las estructuras de funcionamiento en las que se apoyaba la crítica han caído. Por eso, la respuesta tiene que ir por fuera de los grandes medios.

–¿Con quién fue tu formación en el diario?
–La persona que me formó a mí fue Graciela Pedraza, a la que sé hiciste una entrevista. Ella no trabaja más en *La Voz del Interior*. Se dedica más a temas editoriales y escribir libros. Es la persona que cuando entré tenía más elementos. En el periodismo que hicimos por ese tiempo hubo lo que se llamaba 'trabajo de campo.' Yo ahora a veces lo hago con la ópera. Me meto en el teatro Libertador General San Martín y cuento lo que le pasó al tenor, qué dijo el barítono. Son notas de tapa porque le gustan a todo el mundo. El editor me llama y me pide: "Contame lo que dicen." Está bien, después un crítico musical va y escribe, pero él me ha dicho que tendría que ir yo acompañándolo para hablar de la puesta. Alguien que sepa de la puesta, porque en ese plano siempre hay quejas, que no son nuevas o son poco creativas. El fanático de la ópera siempre tiene opiniones.

Y por eso sería bueno que hubiera alguien que pudiese juzgar la puesta en veinte o más líneas, fuera del comentario musical, el valor de la iluminación y algún otro detalle destacado, si es que lo hubiera.

–Al ingresar vos tenías una formación más literaria, según contaste. ¿Cómo te las arreglaste?

–En esa época ya se empezaba a hablar del texto espectacular y eso nos alertó. Yo tenía una base semiótica más o menos interesante, pero manejaba elementos que servían más que nada para la literatura. Y me di cuenta de que no era suficiente. De modo que tuve que empezar a leer mucho, pero sobre todo ver mucho, entrenar el ojo. En ese momento, Córdoba tenía como unos diez directores de teatro. Y recuerdo que en la redacción se reían cuando yo decía: "A los diez minutos de empezar el espectáculo yo sé si es de Graciela Ferrari, Roberto Videla, Paco Giménez o Cheté Cavagliatto." Ya había un repertorio importante con una marca muy fuerte del director. Y era importante ver cómo Graciela Ferrari trabajaba el texto y Cheté, por ejemplo, la puesta.

–Cuando ingresaste, ¿qué otro diario había?

–Estaba el *Córdoba*, que era vespertino y le daba un lugar al teatro, pero *La Voz del Interior* era la que le dedicaba más espacio, más número de páginas. *Los Principios* ya había cerrado. En mi época se seguía haciendo la investigación de campo, como la hacían Minero y después también Graciela Pedraza, pero el formato era más liviano, porque antes eran unas sábanas enormes, con tipografía pequeña. Por suerte, en estos años se ha reflotado el Festival del Mercosur, que le da vivacidad a la ciudad todos los años. El problema grave es que sigue siendo un festival que depende de la administración política.

–¿Cuál ha sido tu método para encarar una crítica?

– Hay como un esquema madre que una lo tiene tan incorporado que ni se da cuenta. Yo trato, mientras miro, de escribir. Por eso algunos dicen que no me relajo, que si se trabaja mientras se ve un espectáculo no sentís. Pero a mí hacerlo así me da buenos resultados. A lo mejor lo que anoto es una palabra que se repite, un color que aparece o un personaje que hace determinados movimientos. Es un dato que tiene que ver siempre con lo sensorial, porque es algo que la puesta me está indicando, que me orienta hacia dónde mirar. Pero siempre estando atenta, porque a veces me encuentro con algo que desde lo visual y sonoro me entusiasma, pero después compruebo que le faltan reglas

básicas de composición escénica o tiene un texto lamentable o algún otro defecto. Y todo eso hay que ponerlo en la balanza y sopesarlo a la hora de ponerse a escribir, que es un ejercicio distinto, que te conduce a evaluar todos estos factores. Por lo demás, debo decir que no me gusta caer en la rutina a la hora de escribir, no me gusta escribir todo igual, busco formas distintas de hacerlo sin perder la línea de que estoy evaluando, analizando el espectáculo.

–¿Has tenido habitualmente tiempo suficiente para escribir una crítica?
–El diario se ha manejado y se maneja por el sentido de la oportunidad, de lo que supone es bueno para el negocio. Sus tiempos no se compaginan con los que necesitaría a veces el crítico. Y si al diario le interesa que salga enseguida no te da alternativas. En ese sentido se está siempre a contramano de lo que exige la industria cultural. Muchas veces he pensado en lo bueno de tener un día más para escribir y hacer ese juego de reflexión más meditada, trabajada. Y de hecho ha ocurrido a veces que una crítica de una obra menor o no apetecida por la demanda comercial salga de modo no tan inmediato y eso permite una crítica más elaborada que la que escribís cuando te exigen que salga ya.

–¿Compartís opiniones con otros críticos?
–Una de las cosas que me gustaría que pasara en Córdoba es ese intercambio. El poder reparar, detenerse en otras miradas. Nunca tuve miedo a contaminarme con la escritura de otro. Una persona con la que solía hacer consultas era Alberto Ligaluppi, que hace unos años solía escribir en *La Ma*ñana, otro diario que había. Tenía formación académica y trabajó en el Instituto Goethe y era el único con el que podía hablar. Luego se fue a Buenos Aires y dirigió el Teatro San Martín, como se sabe. A él le interesaban mucho los nuevos grupos –yo también los he seguido con detenimiento en todos estos años y he escrito sobre ellos– y era bueno tener de pronto una opinión de él respecto de algo que yo pensaba podía haberme perdido por la velocidad con que a veces se te obliga a desarrollar el trabajo. También discutía mucho con Cheté Cavagliatto, con quien no siempre coincidía. Eran discusiones muy esclarecedoras y ricas.

–¿Qué elegirías si te dieran a optar entre la crítica periodística y la académica?
–La primera sin duda. La crítica periodística, cuando se hace en buenas condiciones y con espacio, es mejor que la académica. Me quedo con ella porque

allí aparece el presente vivo del teatro. La académica es buena para leer y, cuando está bien hecha, sirve para detectar las líneas teóricas que se han puesto en juego. La crítica académica es algo a puerta cerrada, más de laboratorio. Es distinto escribir habiendo sentido la presencia del público en una función. Como dije, egresé de Letras e hice un postgrado de sociosemiótica y conozco el medio, pero me quedo con el periodismo porque es básicamente comunicación. Y es ese gusto por ella lo que me define como profesional. Y todo lo que es encierro o gueto me genera cierta fobia, en esos casos prefiero pasar de largo.

CAPÍTULO 11

SANTA FE O LA ATENAS DEL PARANÁ

SANTA FE O LA ATENAS DEL PARANÁ

Moreto, el primero

Hay lauros que adjudica la historia que son imposibles de discutir, salvo que se presente prueba en contrario. Y en este caso no la hubo. De los varios que enorgullecen a la ciudad de Santa Fe de la Vera Cruz, fundada por Juan de Garay el 15 de noviembre de 1573, uno que no comparte es el de ser la primera en estrenar un texto dramático en tierras del Virreynato del Río de la Plata, según lo testimonian los escritos del historiador y sacerdote jesuita Guillermo Furlong Cardiff. Consistía el mismo en una *Loa* en agradecimiento a San Jerónimo por haber escuchado los ruegos de la ciudad para que la eximiera de un fuerte impuesto real que pesaba sobre ella. Esa obra, del santafesino Antonio Fuentes del Arco, precedió a la representación de la comedia *No puede ser guardar una mujer*, del español Agustín Moreto, y antecedió en setenta y dos años a *Siripo*, de Manuel José de Lavardén, que fue la primera pieza de teatro no religiosa escrita en el país. Pasada la época de la colonia, durante el más cercano siglo XX, ese hecho que tan anticipadamente dio origen a la vida escénica del país fue echando raíces y se expandió poco a poco en la antigua ciudad a través de los conocidos circos criollos, los cuadros filodramáticos, el radioteatro y, ya por mediados de la centuria, del movimiento teatral independiente. Fue también fundamental en ese desarrollo la creación en 1905 del Teatro Municipal 1° de Mayo, que se transformó aceleradamente en el espacio en que desembocaron las principales compañías de ópera y de zarzuelas que provenían de Italia y España, y los elencos nacionales que representaban los sainetes, grotescos criollos y piezas costumbristas que llegaban, sobre todo, de Buenos Aires. Esto es lo que señala el prestigioso dramaturgo santafesino Jorge Ricci, fallecido en 2021 y justamente homenajeado en el XVI Argentino de las Artes Escénicas de esa ciudad, en un estudio sobre el teatro de Santa Fe, que abarca desde sus orígenes hasta 1999 y fue incluido en el volumen inicial de la *Historia del Teatro Argentino en las Provincias* dirigido por Osvaldo Pellettieri. De ese trabajo recogemos gran parte de los datos que nos han servido de apoyo a esta introducción que describe algo del contexto histórico en que se desenvolvió la magia de ese arte milenario en la provincia santafesina.

Los grupos filodramáticos eran elencos de aficionados que, en general, tomaban como modelo de sus trabajos a las compañías nacionales o extranjeras

que visitaban con sus obras las urbes más pobladas del país. Para esa labor vocacional, esos grupos locales utilizaban como base de operación las distintas instituciones que fundaban las comunidades de inmigrantes radicados en la provincia: la Sociedad Roma Nostra, la Sociedad Nueva España, pero también otras entidades que generaban ellos mismos: el Círculo Católico de Obreros, Amor y Placer, Ciencia y Arte, Alma de Bohemio. Ese modelo llevaba a repetir los procedimientos y recursos que eran comunes y predominaban en las compañías visitantes: la mueca, la maquieta, el tono llorado, el furcio, el latiguillo, la morcilla, los apartes, que gustaban mucho al público. Esa modalidad "reproductiva", nos dice Ricci, se "conservó aún en el teatro independiente posterior, que en ocasiones buscó 'imitar' a las puestas porteñas introduciendo muy pocos cambios. Pero la persistencia de este aspecto residual de las primeras manifestaciones teatrales del siglo no sería un impedimento para la evolución del teatro en Santa Fe."

El mismo Ricci señala que en 1945, la revista *Espadalirio* (nombre que tomaron de un poema de Federico García Lorca que instaba a transformar las espadas en lirios) fue el punto de partida de un intenso movimiento cultural en Santa Fe, pero que en rigor ella se constituyó en lo que podría considerarse la culminación de un germen que se había iniciado en 1935 con el lanzamiento del Retablillo de Maese Pedro, un grupo titiritero ambulante creado por ese gran maestro que fue Fernando Birri y por el que pasaron, siendo muy jóvenes, casi todos los artistas que luego tendrían roles protagónicos en la explosión cultural de los cincuenta y los sesenta, entre ellos, por citar algunos, Paco Urondo y José María Paolantonio. "Alrededor de 1945, el Retablillo era una especie de club de barrio que contó desde sus inicios con el apoyo de artistas de procedencias diversas –contaba Ricci–. Todos los artistas que venían a Santa Fe, al museo Rosa Galisteo y a otras prestigiosas instituciones, pasaban por el Retablillo. Entre las múltiples actividades que se realizaban allí figuraba el teatro, cuyas escenografías eran pintadas por José Planas Casas, César López Claro y otros importantes artistas plásticos con quienes los jóvenes mantenían una fluida relación." Por la revista, a su vez, desfilaron figuras centrales como Rafael López Rosas, poeta e historiador; Miguel Brascó, poeta, humorista y dibujante; el mismo Fernando Birri, titiritero, poeta, artista plástico y cineasta, el posterior fundador de la famosa Escuela de Cine de Santa Fe y de aquel inolvidable documental que fue *Tire dié* y el film *Los inundados*, de 1962.

Muchos de los que fueron parte de esa brillante constelación estética, reunida en torno a esos dos claros acontecimientos, dieron origen en 1949 a

las primeras simientes de lo que en poco tiempo sería el movimiento de teatro independiente de Santa Fe. Esas semillas fueron plantadas en el ámbito de la Universidad Nacional del Litoral. Ese año, estando el radical Pedro Oscar Murúa al frente del Instituto Social de esa alta casa de estudios –que después sería su secretaría de Cultura–, Miguel Brascó, director por esos días de la revista del mismo organismo, convenció a su jefe de que formara un grupo orientado al estudio en profundidad del teatro. Había ocurrido que por entonces funcionaba en la universidad un grupo experimental al frente del cual estaba el periodista Luis Zamora Beherán, director de LT10, quien dirigió en esos días *El genio de la alegría*, de Joaquín y Serafín Álvarez Quintero. Pero el espectáculo resultó tan convencional que desencantó a la mayoría del elenco, al punto que sus integrantes más destacados pidieron a Brascó que aprovechara la oportunidad para convencer a Murúa de que formara otro grupo más avanzado en lo teatral. Y éste aceptó la idea.

Como la carencia de bibliografía relacionada con las técnicas teatrales era casi total, el grupo que se conformó, al frente del cual estaban Brascó y Paolantonio, empezó a estudiar la historia del teatro escrita por Galina Tolmacheva, discípula de Stanislavski y por entonces radicada en Mendoza. Las primeras puestas que realizó ese colectivo, al que llamaron Grupo de Teatro de la Universidad del Litoral, fueron *Interior* del francés Maurice Maeterlinck, y una obra de Alejandro Casona, *La farsa del mancebo que casó con mujer brava*, con escenografía de César López Claro, ambas dirigidas por Brascó y Paolantonio. Luego de representar la última de esas dos piezas adoptaron el nombre de Teatro de Arte, inspirado como es bien nítido en el nombre del Teatro de Arte de Moscú. E iniciaron su actividad con la puesta de un espectáculo medieval y más tarde con *El burgués gentilhombre*, de Molière.

Un tiempo después el Teatro de Arte se separó de la universidad y se radicó en la Alianza Francesa, institución con la que concretó un convenio para hacer teatro francés en castellano, período en el que se incorporó el entonces actor y luego recordado dramaturgo Carlos Pais. Pero el paso definitivo a la autonomía del Teatro de Arte se dio cuando el elenco se trasladó a la Casa del Maestro, donde montaron lo que sería la verdadera carta de ciudadanía del teatro independiente en la provincia: la puesta de *Saverio el cruel*, de Roberto Arlt. Desprendido ya de toda dependencia institucional, el grupo quedó en manos de Paolantonio, al que, según lo dice Ricci, se considera hoy el "verdadero fundador del teatro independiente en Santa Fe." Luego, cuando Paolantonio asumió como funcionario cultural en la municipalidad, fue reemplazado al frente del

teatro por Carlos Thiel. De ahí en adelante, otros elencos en Santa Fe también comenzaron a reivindicar el camino de la autonomía sostenido por el movimiento que inauguró Léonidas Barletta en Buenos Aires en los años treinta del siglo XX. Y así fueron apareciendo el Teatro del Ateneo Universitario; el Cincel Taller de Teatro, cuyo mentor fue Israel Wisniak, y, ya en 1957, el Teatro de los 21, conjunto separado del anterior y cuya cabeza visible fue Carlos Catania, quien adquirió gran popularidad representando en el país y parte de América Latina *Las historias para ser contadas*, de Osvaldo Dragún. Más tarde surgieron *Tres en el centro de la tierra*, obra del propio Catania (que introdujo en opinión de Ricci "el habla santafesina en el teatro") y después *En el andén*, de Ernesto Frers.

Concluido el interregno militar de casi tres años de la Revolución Libertadora, donde los espacios para la creación teatral eran escasos, con la asunción del gobernador Carlos Sylvestre Begnis, el 3 de mayo de 1958, se remozaron los aires para la cultura. Como director de Cultura de la provincia fue designado el poeta Francisco "Paco" Urondo y en la secretaría de Cultura de la municipalidad se lo nombró a José María Paolantonio. Y el quehacer fue tan intenso desde 1958 y hasta la caída de Arturo Illia, que Santa Fe fue un ejemplo de lo que se puede hacer en el plano cultural y artístico cuando hay voluntad creadora, al punto que el escritor Bernardo Canal Feijóo la bautizó la "Atenas del Paraná". A favor de esa atmósfera, al volver de Italia, Birri funda el Instituto de Cine de la Universidad del Litoral donde tuvieron una destacada actuación profesores como Juan José Saer, Hugo Gola, Adelqui Camusso y Juan Oliva y alumnos de la talla de Jorge Goldenberg, Raúl Beceyro, Gerardo Vallejos, Patricio Coll, Raúl Ruiz, Esteban Courtalón, Octavio Gettino, Marilyn Contardi, Luis Príamo, Dolly Pucci y Eduado Pallero. Y una pléyade de grandes artistas en música, literatura y plástica, como Virtú Maragno, Carlos Guastavino, Ariel Ramírez, Francisco Maragno, Washington Castro, Juan L. Ortiz, José Pedroni, Juan José Saer, Ricardo Suspiche, Fernando Espino, Antonio Puccinelli, Matías Molinas o Fernández Navarro. La lista podría seguir varios renglones más. Y en teatro, dictaba clases un maestro internacional de la talla de Oscar Fessler, que impuso un sello bien stanislavskiano a su enseñanza en la Escuela Provincial de Teatro y reunió en sus aulas a los impulsores del teatro independiente. Un hermoso testimonio sobre esos años de la enseñanza del maestro rumano, francés por adopción, lo brinda el libro *El irreverente mensaje del teatro. Oscar Fessler en Santa Fe*, escrito por José María Paolantonio y Oscar Roque Degregori.

Un testigo fundamental o lo que le pasó a Reynoso

Volviendo a la crítica teatral, el ensayo de Ricci señalaba también que el registro de la actividad escénica de esos años tuvo un receptor privilegiado, a la vez que impulsor de ella: el crítico Jorge Reynoso Aldao, un periodista inquieto y de vasta erudición. Jorge Ricci lo dejó dicho de esta manera: "Jorge Reynoso Aldao ha sido la memoria viva del movimiento independiente santafesino. Su rol de crítico le fue concedido por el propio movimiento de jóvenes realizadores. Se trataba de un crítico 'orgánico', a la manera de Luis Ordaz o de José Marial en el teatro independiente porteño. Así como hubo una figura desencadenante de esa pasión escénica que fue Miguel Brascó, un primer e intenso creador que era José María Paoloantonio, un autor que fue Ernesto Frers y otros importantes realizadores como Carlos Catania, Rubén Rodríguez Aragón, Carlos Thiel, Betty Martínez, Pochocha Acebal, Miguel Flores e Israel Wisniak, también fue necesario el cronista de esos hechos que van desde 1948 hasta 1966. Y ese testigo cronista y crítico fue Aldao. Desde las páginas del diario *El Litoral* y desde su programa *Apuntes y Traspuntes* en LT10 Radio Universidad del Litoral, documentó estrenos, temporadas, giras y todo tipo de acontecimiento teatral. Y si bien ese rol le había sido asignado por los hacedores, ello no le restó autonomía crítica: su enfervorizada adhesión al movimiento no impidió la causticidad de sus comentarios. Además de la pasión de Reynoso Aldao por el teatro y de su capacidad reflexiva, motores esenciales de su dedicación absoluta al registro de la actividad teatral, sin duda favoreció su propósito el hecho de que en esa época el diario *El Litoral* –tal vez por el prestigio intelectual del periodista y su influencia en el medio social de Santa Fe– le facilitara siempre un espacio suficiente para sus crónicas y críticas, cosa que hoy no sucede, no solo en ningún diario del país, tampoco en ese vespertino. La otra circunstancia es que ese diario no tuvo casi rivales en la provincia –menos en la ciudad capital de ella– en el plano periodístico. No es que faltaron otros diarios y de hecho hubo distintos intentos por instalar distintos títulos, pero todos tuvieron corta existencia. Esa prolongación en el tiempo, y el hecho de tener en sus filas un profesional de la categoría de Reynoso Aldao, hicieron el resto." Desde la jubilación de ese periodista hasta la actualidad, el heredero legítimo de esa función la cumplió, no sin librar sus propias luchas dentro del diario, el conocido y muy querido periodista y crítico teatral de Santa Fe, Roberto Schneider, de quien nos ocuparemos en páginas que están más adelante.

El campo teatral de los cincuenta y sesenta, como comentaba Ricci, era muy dinámico y proclive a las escisiones por diferencias estéticas e ideológicas y la polémica ocupaba un lugar central dentro de esa dinámica. Por eso, no era extraño que se produjeran de tanto en tanto discusiones fuertes entre los propios integrantes de los grupos que hacían teatro, como de éstos con los críticos que evaluaban sus espectáculos. Ese rasgo, al que tampoco Buenos Aires, fue ajeno, en especial en los sesenta, le daba a las ideas y puntos de vista sobre las materias artísticas una gran circulación y riqueza de intercambio, eso más allá de los previsibles y consabidos descuidos, apasionamientos o excesos en el tono de exposición o el uso del vocabulario que a menudo se registran en esos ambientes, exaltados por el cruce de posiciones distintas. Situación que, por cierto, es infinitamente más deseable que la del silencio o la opinión acotada u opaca, que sólo genera pobreza en la reflexión. La cultura del debate, ejercida con persistencia, inteligencia y respeto por el otro, educa, afina y hace más penetrante y preciso el pensamiento. Dicho esto como un intento de reivindicar la existencia de una crítica en Santa Fe que era capaz de expresar sus diferencias con aquello que no la convencía, sin disminuir por eso ni un ápice su adhesión al esfuerzo que tanta gente hacía por generar un teatro distinto. Y sin dejar de considerar que hoy como ayer quizá muchas veces, en el plano objetivo, se pudiera fallar en los diagnósticos que se formulaban en la apreciación del crítico, como se falla en cualquier otro quehacer donde la inteligencia humana actúa. Jorge Reynoso Aldao tenía esa particularidad de crítico polémico que reunía esas dos facetas (adhesión al quehacer creador del movimiento teatral y a la vez independencia de criterio al juzgar sus obras), en una tarea respecto de la que se podrían en la actualidad compartir o no algunos de sus rasgos, pero que en última instancia exhibía el fuego de un hombre atraído por un poderoso compromiso con la actividad.

Hay una anécdota que evocaba Ricci, ocurrida en el primer lustro de los cincuenta, que es muy esclarecedora al respecto, por un lado, de la necesidad de que el debate e intercambio que se hiciera en la esfera del arte tuviese un alto nivel de respeto y, por el otro, sobre los peligros de que ese derecho a disentir, a pensar distinto, no se ejerciera dentro de una atmósfera de amplia libertad. Resulta que en ese período, Edmundo Blanco Boeri, un periodista al parecer de filiación socialista, escribió en el diario oficialista *El Orden* una crítica de la obra *La ciudad*, de José María Paolantonio. Según informaba Ricci, por "pedido del grupo" a la publicación. Es de presumir porque le interesaba tener la opinión del diario. A diferencia de varias otras críticas anteriores aparecidas

en *El Litoral* (donde todavía no trabajaba Jorge Reynoso Aldao) e incluso en el mismo *El Orden*, que habían sido elogiosas con el grupo, la que escribió en esta ocasión Blanco Boeri no fue favorable y se expresó en términos duros contra el espectáculo. Entonces, los integrantes del conjunto publicaron una respuesta en una hoja del tamaño de un periódico, en la que se formulaba una crítica a la crítica de Blanco Boeri titulada: "Críticas a un aspirante de crítico." Allí, cada uno de los miembros del Teatro del Arte estampó una respuesta a cada tramo de la crítica del diario, que luego fue respondida por el propio matutino. Frente a esta manifestación del medio, Paolantonio tomó la decisión de concluir la polémica y no volver a responderle a la publicación y Paco Urondo, Hugo Mandón y Rubén Rodríguez Aragón decidieron abandonar el grupo, se supone que por esa razón.

Una indagación complementaria a la proporcionada por Ricci en el trabajo mencionado más arriba y tomada de otro libro donde el mismo dramaturgo compila testimonios de algunos de los protagonistas de aquel hecho (*Inventario del teatro independiente Santa Fe*, de 2012), amplía la primera versión. Allí, Cocho Paolantonio decía que su texto *La ciudad* denunciaba algunas cosas que sucedían en Santa Fe con nombres y apellidos ilustres de esa época que, por lo demás, siguieron existiendo años después. Y que fue la denuncia, en que se acusaba de todo a esos personajes, incluso de narcotraficantes, lo que suscitó la feroz crítica de Blanco Boeri. Luego de la ríspida respuesta del grupo, el diario aumentó la apuesta y llegó a amenazar a sus integrantes con denunciarlos ante la justicia por atentar contra la moral y las llamadas buenas costumbres. A partir de allí no hay más réplicas del grupo. Sin duda, lo más grave de esta suerte de riña de gallos, ya que resulta difícil definirla como debate, es la actitud amenazadora del diario por el tenor de las amenazas. Eso al margen de que el grupo hubiera contestado de forma destemplada e hiriente. Un diario, mucho más si está junto al poder, no puede tomarse la libertad de amenazar a sus lectores. En todo caso, si hay algún ofendido por lo que se ha dicho en algún lugar de él dispone de la justicia para hacer una demanda. Ese no es el papel de la prensa.

Jorge Reynoso Aldao (1921-2012) ingresó a *El Litoral* como crítico de teatro y cine en 1959 y se jubiló en 1989, siendo en ese momento secretario de redacción del diario. O sea que permaneció treinta años en su redacción. Recibido de bachiller en el Colegio de la Inmaculada Concepción y formado en las ideas de la tradición liberal ligada al Club del Orden, más bien conservadora en lo político, este profesional era, sin embargo, un hombre poco afecto a los

dogmas en materia de apreciación artística y sabía valorar lo que tenía calidad más allá de compartir o no su ideología. Su enorme curiosidad intelectual y su fuerte apego a la lectura, además de una memoria formidable, permitieron que siguiera con mucha atención todo el desarrollo del teatro santafesino durante varias décadas. En forma paralela al diario, Reynoso Aldao tuvo un programa en la radio LT10 de la Universidad del Litoral –*Apuntes y traspuntes* se llamaba– y otro en LT9 y colaboró con revistas tan importantes como la *Gaceta Literaria* y *Hoy y Mañana*, publicadas en Santa Fe. Fue también delegado por 50 años en la provincia del Fondo Nacional de las Artes. Había cursado y aprobado 21 materias en la carrera en Ciencias Jurídicas y Sociales de la Universidad del Litoral cuando decidió abandonarla para dedicarse al periodismo.

Muy directo en sus opiniones, que nunca ocultaba aunque fueran molestas para el otro, y confiado en sus afirmaciones, Reynoso Aldao combinaba ese aire de autoridad intelectual y de viejo maestro que lo precedía con una buena cuota de humor, que aplicaba con picardía en los chismes del ambiente o las continuas anécdotas y recuerdos que poblaban sus relatos, en especial los históricos, que eran muy de su gusto. En ellos remarcaban su pertenencia a una familia de mucho arraigo en Santa Fe, tanto que, como él evocaba, su abuela, conocía santo y seña de la vida de Rosas y de otras figuras del pasado argentino. Tuve el placer de disfrutar de ese humor, a veces muy cáustico, y de su amplio conocimiento en una entrevista que le hice en su ciudad natal en una de las múltiples visitas que realicé a ella, desde luego en compañía de Roberto Schneider, que fungió de cicerone en el contacto, y con los mejores títulos podría agregar, porque fue un discípulo dilecto del entrevistado. En aquel momento tendría ya unos 85 u 86 años, pero conservaba toda su lucidez, aunque a menudo interpretaba los hechos que narraba muy a su manera. Como es de público conocimiento falleció a mitad de 2012, a los 91 años, dando lugar a muchos y merecidos homenajes.

Reynoso Aldao nos contó que al abandonar la carrera de abogado trabajaba como empleado de Tribunales, un itinerario que recorren algunos estudiantes para subsistir –tal vez no fuera su caso– e ir familiarizándose o conociendo mejor los trámites que requieren los expedientes, la confección de demandas y otros secretos de la profesión a que los enfrentará la práctica legal al recibirse y que por lo común no dominan si no trabajaron antes en un estudio jurídico o vienen de familia de letrados. "Allí conocí por entonces toda la infamia de adentro y de afuera y me dije: sigo trabajando en Tribunales, pero no seré abogado. José Marial, que fue un crítico muy ligado al teatro independiente

en Buenos Aires, también trabajaba en el foro. Recuerdo que él me decía: soy muy favorable al movimiento del teatro independiente, no hay que buscarle defectos, salvo que hagan disparates. Y yo le contestaba: no, soy crítico y debo encontrarle lo bueno y lo malo. Marial era un hombre que frecuentaba mucho el Fray Mocho, que estaba empachado de dogmatismo. Una vez, Osvaldo Bonet me dijo: 'los beatos arruinan todo.' Y estoy de acuerdo. Este es un país de tradiciones liberales, esta es la ciudad donde se fundó la Constitución Nacional. Por eso, me adherí al movimiento de los independientes primero como espectador. Acá, muy pronto, ese movimiento enamoró a los jóvenes que iban a entrar en la universidad y viajaban a dedo a Buenos Aires para ver sus espectáculos. Y esos sistemas son los que traen acá. O sea, traen el esquema del teatro independiente, lo que Marial y sus fundadores llamaban los postulados de ese movimiento. Esos postulados sostenían que una chica o un muchacho que a la tarde podían estar vendiendo tickets en la boletería o limpiando baños, a la noche tenían el mismo derecho a integrar el elenco de actores y actrices del teatro. Nadie creía que estaba mal limpiar el baño o ayudar a montar la escenografía y después subirse al escenario como intérprete. Lo que allí primaba era el espíritu de sacrificio y una vocación no comercial."

En otro tramo de la charla, nuestro entrevistado describe la situación en que empieza a desarrollarse el movimiento independiente en Santa Fe, cuando aún gobernaba el peronismo, y cómo fueron sus relaciones con él: "En Buenos Aires, el peronismo apoyaba a los teatros vocacionales y rechazaba a los independientes por ser de izquierda o comunistas. Y solía clausurarle las salas con el pretexto de que no cumplían los requisitos edilicios. Acá el proceso fue otro. El peronismo empezó a organizar festivales de teatro vocacionales y José María Paolantonio, que por esos años estaba vinculado al Instituto Social –lo que después sería su secretaría de Cultura y al frente del cual estaba Pedro Oscar 'Perico' Murúa– pescó la onda que tenía el peronismo con los teatros vocacionales y logró, junto con Brascó, entusiasmar a Perico (un hombre al que la cultura de Santa Fe debe un homenaje) para que armara un elenco menos tradicional que el que ya tenían. Por esos días, Cocho y Brascó venían ensayando *Interior*, de Maeterlinck. Y desde el Instituto, casi al mismo tiempo, les proponen traer a Santa Fe a Cunill Cabanellas para darles un curso. Y aceptan. Cabanellas era un gran caballero y un teórico al que el peronismo trataba de captar en esa etapa. El invitado se presenta y les comenta a los integrantes del grupo que, en vez de darles un curso, prefería primero ver uno o dos ensayos y luego conversar. Y, efectivamente, asiste un día entero a

un ensayo, de mañana y de tarde. Y luego se va a tomar un café con ellos. Y les dice: 'lamento mucho lo que les tengo que señalar, pero ustedes no han leído bien la obra.' '¿Cómo que no hemos leído bien la obra?', le preguntan. 'Ustedes han suprimido un personaje: el mendigo que se asoma por la ventana.' 'Es cierto, no podíamos asegurar que hubiera esa ventana por la que ese personaje se asoma y tuvimos que suprimirla. Y también al personaje.' 'Está bien, ¿pero ustedes saben quién era ese personaje para Maeterlinck? Era Dios.' Yo estaba presente en esa charla y comprobé cómo esa observación los marcó y entusiasmó a ellos." En los testimonios de *Inventario del teatro independiente de Santa Fe*, Paolantonio afirmó que la supresión del personaje era porque ellos en esa época eran muy agnósticos. Y en relación a lo que contaba Reynoso Aldao: "Pero dejemos la anécdota así como está, que queda bien. Que quede así para la historia." "Y claro, el entusiasmo del que hablo los impulsó a continuar –añadió Reynoso Aldao–. Pero se daban cuenta que el peronismo trataba de ponerles límites a sus proyectos, de censurarlos. Y ellos, venían de la Escuela Nacional donde no había censura. Aunque su profesora de literatura les encajó para escenificar un texto de los Álvarez Quintero. Y lo hicieron, pero al viajar a Buenos Aires y ver lo que pasaba se deslumbraron y volvieron con otros proyectos. Es verdad que con la hostilidad del peronismo no todos insistían demasiado con el teatro independiente y algunos llegaron a abrirse por temor. Sabían que en Buenos Aires la crítica no estaba a favor de los independientes y los ninguneaban. Los críticos en su mayoría iban al Maipo, no a los teatros independientes. Sucede que éstos elegían obras donde se exaltaba la libertad, como *Lamandrágora*, por ejemplo, de Nicolás Maquiavelo. O se jugaban con *La zorra y las uvas*, de Guilherme Figueiredo, obra en la que Fernando Vegal, que hacía de Esopo, concluía en el último acto clamando por la libertad y la gente aplaudía de pie. Los intelectuales tenían espíritu de resistencia. Pero, a pesar de esas presiones, siguieron hasta finalmente crear un teatro que fuera independiente."

"Y ya en los sesenta, recuerdo que llegó acá el autor santiagueño Bernardo Canal Feijóo, autor de *Pasión y muerte de Silverio Leguizamón* y tantos otros trabajos, y se enloqueció al ver esa impresionante eclosión cultural que vivía la sociedad santafesina, jóvenes que leían a Jean Paul Sartre en los cafés y las calles, que leían poesía o interrumpían los ensayos teatrales para dirigirse a oír la Sinfónica. Había chicas que pertenecían a la clase media que se iban de sus casas, porque los padres opinaban que el teatro era para las mujeres un oficio de putas. Y el principal grupo del movimiento independiente, el Teatro de Arte, termina

escindido en cuatro o cinco grupos. Los liderazgos eran fuertes por esa época y la tendencia a las diferencias estéticas estaban al día. El grupo quedó finalmente en manos de Carlos Thiel. En una asamblea que duró cuatro días, y en donde se cruzaron algunas trompadas, logró predominar. Por ese tiempo, el que mejor posibilidad tenía de ejercer el liderazgo era el que se quedaba con la escenografía, porque era de hecho quien podía montar la obra."

–¿Jorge, usted comienza a hacer crítica después de 1955, verdad?
–Sí, en ese momento había caído Perón y el general Lonardi lanzaba el lema: "Ni vencedores ni vencidos." Yo, que conocía bien el movimiento teatral, no había hecho crítica, salvo verbal o en alguna carta al director, como se estilaba por ese tiempo. Y en esos días fundamos la revista *Punto y aparte* y nos adherimos al lema de Lonardi: "Ni vencedores ni vencidos." O sea: lo que pasó, pasó. Y punto y aparte. La crítica musical de esa publicación era una gran pianista, la señora Menchaca, y el gran pastelero José María Paolantonio, que lograba convencer a todos a colaborar en la revista, aunque fuera de posiciones contrarias. Él tenía ese poder de seducir, de convencer. Fue el verdadero fundador de la revista, que salió en seis ocasiones. Fue en esa publicación que hice mis primeras críticas teatrales, en 1956, y así seguimos.

–¿Usted tenía fama de ser duro cuando no le gustaba algo?
–Era intemperante. No aceptaba las cosas mal hechas. En una crítica puse en cuestión la profesionalidad de una actriz, Nora Pujato, quien no podía entender que una persona de su mismo grupo social le hubiera objetado tanto su trabajo. La crítica señalaba que no se sabía parar en escena, ni usar la gestualidad y otras cosas y que lo único que yo le aconsejaba era que volviese a su casa.

–¿Coincide en que no era un comentario nada reconfortante, por decir lo menos?
–Tal vez, pero era la pura verdad. Esta mujer era la esposa del subsecretario de Cultura en la municipalidad. Y lamentablemente al poco tiempo se enfermó de cáncer. Y, aunque yo no creyera que tenía que ver con esa situación, me dolió que contrajera ese mal. Y le pregunté un día al marido si podía ir a verla en su casa. "No, no te va a recibir. Y, además, está muy delicada", me contestó. E intuí que aún estaba irritada por aquel episodio. Yo usaba en mis escritos algunas palabras de la literatura española, que acá no siempre se utilizaban. Mi lenguaje era muy del mundo hispánico, porque leía mucho a sus autores. Y un día escribí

sobre algo que era "asaz exagerado" y al poco tiempo en un café-concert, los actores entonaban una canción que decía: "Asaz, asaz, asaz."

Roberto Schneider, que participó de esta conversación, frente a algunas de remembranzas de Reynoso Aldao, aportó otras anécdotas: "En un montaje que se hizo en Santa Fe llamado *Vidrio molido*, y que tuvo un éxito impresionante, Raúl Kreig, un gran actor además de director y dramaturgo, aparecía personificando a Jorge. Y en otra obra, *En cuarentena*, a la que Jorge le pegó bastante y en cuya crítica señalaba algo del director y de sus 'secuaces', el elenco reprodujo ampliada esa página y la colocó en el *hall*, en donde le explicaban a los asistentes las palabras que se habían aplicado." Reynoso Aldao, que escuchaba con atención, le respondió: "Es que secuaces quiere decir seguidores, aunque es verdad que tiene un tono algo policial. Me acuerdo que el director me dijo: 'Las estatuas tienen los brazos muy pesados', refiriéndose, creo yo, a que mi trabajo era el de alguien que pensaba sin flexibilidad."

–Jorge, ¿y después de *Punto y Aparte* pasó a *El Litoral*?

–La gente de la revista procuraba tener acceso a la crítica cinematográfica y teatral del diario *El Litoral*, porque era el único medio y la gente no se acostaba sin leerlo. De modo que era muy importante que hubiera allí un crítico especializado. El encargado de la página de Espectáculos era en esos dos rubros un señor llamado José Beltrán, que se llevaba un porcentaje de los avisos, de modo que estaba más interesado en llenar el diario de páginas de publicidad que de textos periodísticos. Él cobraba un sueldo, pero además se embolsaba una comisión del 60 por ciento de los centímetros de los avisos y las fotos. En ese tiempo percibía por cada aviso mil pesos y además no le costaba nada desplazar las noticias escénicas porque odiaba al teatro independiente. Y en medio de ese panorama ingresé en 1959. Por esa fecha no se autorizaban las firmas. Los directores me dijeron que tenía que hacerme cargo de la sección de cine y teatro, pero también de la literaria. Hubo un momento en que escribía hasta cuatro críticas de cine por semana, en teatro menos. Veía cine a la tarde y a la noche, dormía poco y a la mañana iba a escribir. Conmigo entra Jorge Vázquez Rossi, con quien empezamos a presionar para que se nos permitieran la firma. Y en 1965 recién nos autorizan a usar las iniciales, la firma completa se permite más tarde. Este periodista empezó casi enseguida a hacer también cine. Y después entre los dos armamos un programa en la radio de la Universidad que se llamó *Apuntes y traspuntes*, que duró largo tiempo. Lo que había hecho en el diario para cine y teatro lo llevaba a la radio pero dedicándole solo cuatro

minutos a cada comentario. Como la cartelera por aquellos años había que pagarla y los independientes no tenían plata para hacerlo, empecé a hacerles reseñas para darles difusión. Mi método era ir a los ensayos generales y con eso y una foto hacía una nota. "Yo voy, pero no abro la boca. Lo único que hago es sacar la foto", les advertía. Schneider, riéndose lo corrigió: "Eso de que no te metías es una verdad a medias. En 1979, con el grupo de teatro de la Biblioteca Moreno, dirigido por Antonio Germano, estrenamos la obra *Cómico*, sobre la vida de Pablo Podestá. Recuerdo que con esa obra debuté. Y al año siguiente hicimos *Macbeth*. Y en la previa tengo memoria de que nos dijiste: 'Muchachos, esta es una obra que hoy entraña mucho peligro.' Después viniste a otra que se llamaba *Rockyfeller* y nos aconsejaste que le pusiéramos *Rocky Feller en el Lejano Oeste* para que no tuvieran tanto tufo antinorteamericano. Reconozco que lo hacías en una actitud paternalista, para brindarnos protección. Pero opinar, no te privabas de hacerlo." "Es que me sentía responsable de que les pasara algo. Conocía a los militares de la vida social y sabía bien cómo pensaban –le respondió Reynoso Aldao a Schneider–. Ellos me decían, con su habitual delicadeza que a los intelectuales había que matarlos, que no había manera de salvarlos. Y yo les contaba a los chicos: ¿saben por qué se salvaron? Porque los militares no iban a los lugares donde se hacía teatro. Si hubieran ido, no contaban el cuento."

–¿Así que desde 1965 se permitieron las firmas con iniciales?
–Fue una conquista casi gremial. Tuvimos que hacer intervenir al gremio. El director no quería por una simple razón: decía que firmando los periodistas se agrandaban, se volvían divos. Y la consecuencia era que después iban a pedir aumentos. Un dato interesante respecto de las firmas es que yo gané el premio Adepa-Rizzutto por una columna que se llamaba *Notas* y que firmaba todos los domingos con iniciales: JRA. Por esas notas estuve amenazado de muerte. Me quisieron hacer creer que eran los Montoneros, pero eran otras personas. Llegó un momento en que me llamaban a mi casa a las 4 de la madrugada y me puteaban, además de agregar que en el diario eran todos bolcheviques. Era una columna de misceláneas, donde, por ejemplo, escribía que Sylvestre Begnis, ya en su segunda gobernación de 1973-1976, llevaba a sus chicos a comprar lápices o útiles escolares caminando a una librería que estaba cerca de su casa, mientras su vicegobernador Eduardo Cuello, un sindicalista peronista duro, iba sentado en un automóvil en el asiento de atrás con el chofer y su custodia armada delante.

–¿El público más general le prestaba atención al teatro independiente?
–No, hasta la panadera cerca de casa consideraba que el teatro era una actividad de putos y putas. A los padres de Pochocha Cebal, que se tuvo que ir de su casa porque ellos se oponían a que hiciera teatro, los convencí un día a que fueran a ver *El zoo de cristal* y solo accedieron a ir porque se daba en el Jockey Club. Y el padre era un viejo dirigente peronista.

–¿Usted siguió la carrera de Paolantonio con detalle, no es cierto?
–Sí, de él y de todos los autores y directores que brillaron en aquel momento, aunque a veces no tuvieran suficiente apoyo. Una vez, creo que por 1955, fui a ver a la Alianza Francesa una obra de Armand Salacrou, *Noches de cólera*, que dirigía Cocho. Y no había nadie, solo yo. Y recuerdo que, en uno de los primeros comentarios que hice, la elogié mucho. La obra contaba un episodio de la resistencia francesa contra los nazis donde los maquis vuelan un tren.

–¿Usted no era amigo también del crítico teatral de Buenos Aires, Arturo Romay?
–Claro, él escribía para la revista *Mundo argentino* y no tenía pelos en la lengua. A Santa Fe lo trajimos en un momento para dar una conferencia y desarrollé una buena relación con él. Era de Chascomús y admirador de Pío Baroja. En Buenos Aires, cuando viajaba, solía ir al teatro con él. Y había oportunidades en que se comportaba como un loco. En medio de la representación no vacilaba en gritar: "¡Qué maravilla! No sé cómo la gente no aplaude, no se da cuenta de que esto es teatro." Y la gente empezaba a aplaudir. O sino: "Esto yo no lo aguanto más." Y se levantaba de su butaca y se iba. Y todo el mundo lo miraba. Se había convertido en un verdadero personaje dentro del ambiente, capaz de montar otro espectáculo frente al que se daba, más breve, pero igual o más eficaz.

Reflexiones en un codicilo

En diciembre de 2008, dos años después de nuestra entrevista, José Reynoso Aldao me envió por correo a mi domicilio un breve trabajo suyo muy bien impreso y con fotos, que reflejaba una exposición que había hecho en 1968 en la Fundación Astengo de Rosario. En el ángulo derecho y abajo de la blanca tapa de ese opúsculo había un cuadrado en gris que aclaraba: "Separata del

libro inédito realizado con motivo del centenario del Teatro Municipal 1° de Mayo de Santa Fe, en el año 2006." Y luego la fecha de publicación de la separata: 2007. Tenía por título *Adolescencia de la crítica teatral*. En un comentario en papel aparte me escribía unas palabras diciéndome que, por las dudas no me lo hubiera entregado antes, me lo mandaba ahora en un sobre certificado. En la retiración de tapa de ese material había además una dedicatoria: "Para Alberto Ricardo Catena, este codicilo de mi pasado y mi ocaso", seguida de un afectuoso saludo para las fiestas. Jorge estaba grande ya y vaticinaba con seguridad su próximo fin, de modo que decidió publicar aquella exposición a la que consideraba como su legado conceptual sobre lo que es la crítica teatral y cómo ejercerla. Y después de leerlo decidí adjuntar en este capítulo algunas de sus definiciones o pensamientos por creer que, compartibles o no, podían estimular la comparación –y el debate implícito en ese ejercicio– con lo que, respecto a esos dos temas, piensan otros críticos o teóricos que hablan u opinan a lo largo de estas páginas del libro.

Homo crítico. "Hay que admitir que una de las notas definitorias del ser humano es aquella que lo rotula como animal crítico. Porque, desde que tiene uso de razón, el hombre *valoriza*, *calibra*, *elige*. A ese mecanismo lo llevamos tan ínsito como a nuestro propio ser; de manera que casi siempre lo utilizamos casi sin darnos cuenta. A cada paso de nuestro vivir comparamos posibilidades, tomamos una ruta y adoptamos una decisión, dejando de lado las otras sendas que se abren a nuestras plantas, tal cual canta el poema indostánico. O sea que, desde que tenemos conciencia de que somos un ser diferenciado, ejercemos la crítica."

Los dogmas. "A modo de inflexión, creo de rigor que una de las dificultades que afronta el crítico es la falsedad de los dogmas que acechan a su paso. Porque, repito, no se trata simplemente de aplicar un cartabón, un cargador prefabricado, no se trata de aplicar fórmulas y recetas previas. Ya que todo arte es ajeno al recetario y al formulismo que lo reduce a rutina y ceniza de rutina. El creador artístico –léase: autor, intérprete, *régisseur*, conductor musical, escenógrafo, etc.– que da a luz su creación en un proscenio, tablado, escenario, el que pone en pie una obra de arte, no sigue un sendero estrecho."

Arte y teoría. "Gran parte de los errores de apreciación de que adolecen ciertos críticos proviene de querer supeditar el arte a la teoría del arte. Es un olvido que aqueja a quienes se apegan a los rótulos, eludiendo la realidad de que no existe

fórmula ni rótulo capaz de capturar integralmente la materia fluida y proteica del arte. Y que si, por momentos, nos vemos constreñidos a apelar a rótulos es por nuestra incapacidad de expresarnos más ceñidamente. Y que, por lo tanto, debemos tener en cuenta que toda etiqueta es una convención. El arte, en general, es origen de una preceptiva y no la preceptiva origen del arte."

El gusto. "Por cierto que, en el sometimiento popular de la crítica, no faltan aquellos que apelan al gusto. Un crítico puede decir: me gusta o me disgusta. Pero el juicio emitido así adolece de pecado. Ya que el bagaje cultural, el estado de espíritu, las afinidades temperamentales, pueden inclinar el juicio crítico. Empero, el profesional de la opinión debe ahogar sus preferencias personales, su delectación gustativa, para que no le impidan percibir la densa y explosiva carga anímica que encierra la creación artística. Que, en el caso de las artes escénicas, la representación es un momento espacial y temporal único e irrepetible, fugaz, perecedero, como una terrible floración efímera, en la que sucede una totalidad vital. Floración huidiza que el crítico debe compadecer –padecer con– y en la que se esconde el secreto más íntimo de la crítica."

Probidad. "Imperativo moral inexcusable, sobre el que debe apoyarse toda crítica. La falta de probidad recusa al crítico como delincuente intelectual. Al desbaratar su potestad de manifestar su parecer mediático, orilla la falacia delictual. En cambio, la sana duda, el yerro de *bona fide* son otras tantas adolescencias de la crítica. Quizás sean las que gocen de mayores atenuantes, al estar abroqueladas por la sinceridad. A su vez, la complacencia marcha a mitad de camino de la deshonestidad. El crítico que se satisface con poco, el que soslaya la franqueza para no herir, es más nocivo que el que extrema su severidad. En estos casos, la valoración justiciera queda trastocada por una repudiable complicidad."

Roberto Schneider o el amigo santafesino

Ciudadano ilustre de la ciudad de Santa Fe y personaje clave en la apreciación de la actividad escénica de la provincia en las últimas cuatro décadas, el licenciado en Letras en la universidad de esa ciudad, crítico teatral, periodista cultural y docente Roberto Schneider es a los setenta y cuatro años el profesional hoy por hoy más destacado en su especialidad por esas latitudes y un hombre de proyección nacional. Toda su labor en el mundo gráfico se desarrolló

a lo largo de ese período en el diario vespertino *El Litoral*, al que ingresó a finales de los setenta y en el que se jubiló como prosecretario de Redacción hace pocos años, pero sin dejar de cubrir, por lo menos hasta comienzos de la pandemia, la crítica de sus obras teatrales más importantes, aunque *ad honorem* como un signo de la época que vivimos. En esa publicación, Schneider, que después de trabajar en varias secciones del diario finalmente había recalado hacía ya bastante en la de Espectáculos, reemplazó en la crítica teatral a Reynoso Aldao cuando éste se jubiló, como ya lo hemos referido en páginas anteriores.

Hasta el comienzo de la pandemia, Schneider seguía todavía escribiendo críticas y notas para el diario y ya hacía 7 años que llevaba adelante un programa de radio, *La fila diez*, en la emisora de la Universidad Nacional del Litoral; un programa televisivo semanal, *La cuarta pared*, desde hacía más de 26 años en la señal 21 de Cable y Diario, además de ser integrante del Consejo Social de la UNL, profesor titular de la cátedra de Investigación del Hecho Teatral en la Escuela Provincial de Teatro de Santa Fe y creador y coordinador del Programa de Documentación Teatral Verónica Bucci, que sostiene el Ministerio de Innovación y Cultura de la provincia, un loable esfuerzo por registrar todo lo que se ha hecho y se hace sobre la escena en ese territorio. Todos estos quehaceres, llevados a cabo por este periodista a lo largo de tantos años, lo han convertido en una figura realmente conocida en su ciudad y de mucho prestigio en el mundo intelectual. Si uno viaja a Santa Fe y camina con él por su peatonal, la calle San Martín, no dejará de detenerse a cada rato en distintos sitios donde amigos o personas que lo conocen por la TV o por su trabajo en otros espacios lo paran para saludarlo o darle un beso, fenómeno para el que su jovialidad y su espíritu abierto a la sociabilidad y la buena onda crean siempre un clima favorable. A fines de noviembre, y poco antes de que comenzara el primero de diciembre el XVI Argentino de las Artes Escénicas, del cual Roberto fue uno de los curadores, nuestro amigo sufrió un durísimo golpe: falleció su pareja de toda la vida, el queridísimo Carlitos Méndez, escenógrafo y vestuarista de primera línea, e individuo tocado por el superior espíritu de quienes parecen venir al mundo para hacer felices a los otros. Abatido y triste por la pérdida, como no podía ser de otro modo sabiendo cómo se querían, los compañeros críticos que asistimos al festival lo vimos, sin embargo, con esa entereza tan típica de Roberto, que ha sido a través de su existencia el verdadero sostén de su personalidad y de su voluntad de luchar en cualquier circunstancia adversa que se le presentara en la vida. Por eso, todos creemos que pronto estará, al menos en parte, reintegrados a alguna de las tareas que venía encabezando, si es que no retorna a todas.

He cultivado desde hace años una amistad profunda con Roberto, producto del cariño que siento por él y de la admiración que me producen tanto su calidad humana como su humor y su alta aptitud profesional. De modo que podría hablar mucho de su persona y de cientos de episodios que me ligan a él y a otros críticos queridos de las provincias con los cuales hemos compartido tantas horas de teatro, tantos momentos movilizadores y divertidos, pero no me detendré demasiado en esas evocaciones, salvo cuando sirvan específicamente a algún objetivo del libro: clarificar alguna situación descrita, enriquecer la mirada sobre determinados conceptos que aquí se quieren remarcar o proporcionar algo de aire o color a lo que se está contando. La entrevista que se publica a continuación, como ha ocurrido en otros casos en que ha sido viable, es la fusión de una que le hice hace unos cuatro o cinco años a Roberto para la revista *Cabal*, con otras anteriores que, actualizadas y supervisadas debidamente por él, han robustecido con otros datos las lagunas y faltas que padecía la última y que eran útiles reproducir para las finalidades y horizontes del libro.

–Roberto, sos un crítico con formación inicial académica, pero aprendiste todo el oficio en el trabajo en un diario. Empecemos primero por la Universidad, por la fecha de ingreso a ella.

–Ingresé a la universidad en marzo de 1976, una de las fechas más espantosas de la historia argentina. Ahí me recibí de profesor en Letras. En febrero, había muerto mi mamá, a los 52 años. Ella había sido mucama en el hospital Iturraspe, de Santa Fe y las monjas de ese nosocomio, pertenecientes a la Congregación de la Virgen Niña y que me conocían desde muy pequeño, me llamaron por teléfono a casa y me dijeron que sabían que quería estudiar. Y que, por el Estatuto del Empleado Público de Santa Fe, el cargo que ocupaba mi mamá, por esos días vacantes debido a su fallecimiento, podía ocuparlo yo. Y, al otro día de esa llamada, empecé a trabajar en el hospital. Hasta ese momento había estado en un comercio de la familia Lerman, donde ganaba bien, pero mi deseo era estudiar y fui a ocupar el puesto de mi madre, que me dejaba más tiempo para ir a la universidad. E ingresé en Letras en ese tiempo espantoso, en que nos palpaban de armas para entrar en las aulas, nos pedían los documentosa cada rato y no podíamos estudiar a Pablo Neruda porque era un poeta comunista.

–¿Y a *El Litoral* cómo entraste?

–A través de un compañero de estudio, Antuco Francia, que conocía al director del diario *El Litoral*. En el hospital trabajaba duro, incluso lavaba

pisos. Pero nunca se me cayeron los anillos ni me sentí infeliz por lo que hacía ni nada por el estilo. Era lo que me tocaba en la vida y ahí estaba, afrontándolo. Pero quería escribir. Estaba buscando un camino. Así que me animé a hacer crítica de cine en una FM y me metí en un grupo a hacer teatro como actor. Pero, como dije, me interesaba la escritura. De modo que empecé a hinchar al director del vespertino para que me tomaran. Le dije que leía el diario todos los días y que encontraba muchos errores en las notas. "¿Por qué no me toman como corrector?", le propuse. "Estudié Letras y conozco bastante del idioma, así que puedo ayudar en esa función", agregué. Y en septiembre de 1979 me convocaron, me tomaron una prueba y al día siguiente ya estaba en la sección Corrección. Y ahí me hice muy amigo de Jorge Reynoso Aldao, la persona que me enseñó el oficio periodístico. No el de crítico, porque en materia teatral yo tenía un enfoque totalmente diferente al suyo, otro modelo.

–¿Pero tu deseo era pasar a la redacción como crítico?
–Así es. Y después de pedirlo varias veces, me tomaron una prueba encomendándome escribir tres editoriales. Me pasé toda una noche escribiéndolos, pero me salieron bien. Y pasé la prueba y entré a formar parte de la redacción, pasando al poco tiempo a la sección de Espectáculos. Y recuerdo que Reynoso Aldao me dijo en ese instante que las notas de avance de la sección las haría yo, pero las críticas de teatro las seguía escribiendo él. Ese fue su territorio inexpugnable hasta que se jubiló, en 1989, que es el año en que empecé a ejercer la profesión de crítico. Y desde el primer momento firmé mis críticas con mi nombre completo.

–¿Cuándo escribiste tu primera crítica teatral?
–La primera fue sobre *La malasangre*, de Griselda Gambaro, que había dirigido Elsa Ghio. El título de la crítica fue "Los sonidos del silencio." Y al otro día, me llamó Reynoso Aldao y me dijo: "Me quedo tranquilo, el trono ha sido bien ocupado." Es una anécdota que cuento a menudo porque revela hasta qué punto él consideraba el ejercicio como una suerte de potestad papal, que dictaminaba lo que estaba bien o mal. Hay una frase en su trabajo *Adolescencia de la crítica teatral* donde dice que "el crítico debe levantar su índice para indicar defectos y virtudes por igual, sin esgrimir descuentos o atenuantes ajenos al arte." Yo siempre entendí que la crítica era otro fenómeno. Reynoso era un crítico teatral de la vieja escuela, del tipo de Jaime Potenze, por dar un nombre propio, que tenía esa concepción

del oficio. No entendían que el trabajo de la crítica no está en dictaminar lo que está bien o está mal, sino en la construcción por parte del crítico de su propio discurso poético para que ese material sirva de puente entre los creadores y el público. Hice toda mi carrera en *El Litoral* durante 35 años y tres meses, que es el único diario que existe en la ciudad de Santa Fe, y el único vespertino junto con *El Litoral* de Corrientes, que creo no está más. Todos los que decidían sacar un diario en Santa Fe, los publicaban a la mañana, de modo que no había competencia. Ninguno quiso hacerle competencia poniendo un diario a la tarde. Y a la mañana, los lectores compraban los diarios de la Capital.

–¿Creés que los críticos teatrales tienen hoy la misma formación que en tu época?

–No, en ese tiempo había una formación que hoy no existe. Pensemos en lo que fueron los sesenta, setenta y ochenta con críticos como Kive Staiff, Gerardo Fernández, Olga Cosentino y tantos otros, periodistas de una formación y una cultura incuestionables. Los chicos y las chicas que hoy escriben carecen de ese rigor formativo. Lo digo porque me tomo el trabajo de leerlos a casi todos, hecho que contribuye a que siga creciendo e informándome, pero también para establecer diferencias. Le dedico un tiempo personal importante a esa tarea. A veces leo críticas escritas por personas que no tienen ni idea de lo que dicen. Me pasa cuando doy clases en la Escuela de Teatro, hay jóvenes que no saben siquiera quiénes fueron los directores de la década del ochenta. Hablamos de un poco más de treinta años, no hablo de la edad de piedra. El panorama es paupérrimo. Desde luego, hay algunos jóvenes profesionales que sí escriben muy bien y mantienen en alto lo mejor de la tradición, pero, como dije, no es una realidad generalizada. Pensemos en la crítica teatral como fenómeno. Y me hago cargo de lo que digo. Un funcionario de cultura del pasado gobierno macrista, Federico Irazábal, crítico también como nosotros, sostuvo que el teatro del interior no era bueno. Lo dijo en otras palabras, pero esa era la esencia. Un error garrafal. Supongo que, como no hay buen teatro, tampoco hay buenos críticos y por eso no se convoca a los colegas del interior a los festivales internacionales de Buenos Aires. Jamás nos han tenido en cuenta salvo en la primera edición en 1987 y después cuando fue director Rubén Szuchmacher.

–Te han dado distintos premios. Uno de ellos es el de Santafesino Ilustre.

–Sí, fue en 2017. Fue, según reza el decreto, por los aportes permanentes a la cultura de Santa Fe. Se trató de una designación por ordenanza municipal votada por mayoría absoluta en el Concejo Municipal de Santa Fe, en base a un proyecto presentado por el concejal radical Carlos Suárez. El gobierno de Córdoba me distinguió también por la permanente difusión de los festivales teatrales de la vecina provincia, en un acto presidido por Raúl Sansica.

–¿Has estado también como jurado en algunos premios?
–Soy el creador del Premio Máscara, que otorga desde hace 27 años la municipalidad de Santa Fe y he colaborado siempre allí *ad honorem*.

–El Argentino de Teatro en tu ciudad se retomó el año pasado. ¿Cuántos años lleva de vida?
–Se suspendió solo dos años, en 2018 y 2020 por la pandemia. Y el último fue del 1 al 5 de diciembre de 2021, que fue el número 16. Sentí un dolor espantoso por la suspensión de esos dos años, pero por suerte pudimos reconvertir la situación porque habíamos podido crear a través de 14 años un festival con identidad propia y que se hacía en mi ciudad, con gran adhesión del público. Siempre colaboré mucho en él. Mis continuos viajes por el país para ver teatro de otras provincias hacían que viera muchas obras y que luego las recomendara para el festival. Llevaba carpetas de las piezas que me interesaban y eso se evaluaba. Y nunca recibí un peso ni fui contratado por hacer eso, lo hice porque mi pasión es el teatro. Y, además, porque no estar atado contractualmente al festival me daba una enorme libertad para poder criticar lo que no me parecía bueno. El festival ha sido en todo momento un acontecimiento cultural de incuestionable presencia en las artes escénicas del país, porque era uno de los festivales mejor evaluados, como lo son los de Córdoba o Rafaela. Sin dejar de señalar el valor que tienen también las fiestas nacionales del INT o el festival de Buenos Aires, pero que ostentan rasgos propios, distintos. El de Santa Fe ni siquiera lleva la palabra festival en el título: es el Argentino de Artes Escénicas. Me parece que facilitaba la reunión y el debate entre creadores, público y críticos y me encargué personalmente de que asistieran los críticos y trabajaran no solo en la difusión, sino interviniendo en talleres, paneles, mesas redondas, todos los años. Creo que haberlo retomado fue una decisión sabia, que enmendó un error. La universidad no se puede perder la posibilidad de concretar un festival de esa importancia.

–¿Cómo es tu evaluación de la crítica teatral en las provincias?
–Existen muy buenos críticos en las provincias. Es un oficio que tiene representantes de excelencia. Están Beatriz Molinari en Córdoba; Fausto Alfonso en Mendoza, hoy con blog digital, y Patricia Slukich; y en Rosario Miguel Passarini y Julio Cejas, muy buenos críticos de esa ciudad. Cejas dejó lamentablemente de escribir hace poco. En Tucumán está Fabio Ladetto. En Santa Fe que somos unos 600 mil habitantes, hay un promedio de 30 estrenos de teatro por año. Rosario, con 2 millones y medio de habitantes, tiene mucha más actividad teatral. En Santa Fe quiero decir que, además de Reynoso Aldao y yo, hizo también crítica Osvaldo Neyra, amigo personal, pero en otro medio que ya no existe. Neyra fue un consagrado director en Santa Fe y era de Concepción del Uruguay, ciudad adonde se fue a morir por decisión propia. Hizo teatro en Mendoza y recaló en Santa Fe y se volcó al teatro independiente. Un director que trabajaba con poco nivel de riesgo, pero muy respetado. La crítica la hacía en dos matutinos hoy desaparecidos: *El Nuevo Diario* y *Hoy en la provincia.*

–Un dato para completar en parte tu biografía. ¿Fuiste también actor de teatro?
–Sí, antes de ser crítico. Cuando empecé a hacer crítica dejé, porque creo que no se puede estar en la misa y en la procesión a la vez. Mi primer papel fue el de Pepino el 88, en la obra *Cómico*, de Antonio Germano. Después interpreté el rol de Banquo, en *Macbeth* de Shakespeare y un personaje en *Rocky Feller en el Lejano Oeste*, en1982. Lo último que hice fue el personaje de Joe Keller, en *Todos eran mis hijos*, de Arthur Miller.

–¿En *El Litoral* te jubilaste siendo prosecretario de redacción, verdad?
–Sí, tuve la suerte de poder hacer carrera dentro del propio diario y llegué a prosecretario de redacción, posición que me permitió pelear mejor para que el teatro y la crítica tuvieran una presencia muy fuerte en sus páginas. Nosotros teníamos una sección que se denominada Pantallas y Escenarios, donde se reflejaba todo lo que tenía que ver con la cultura en general y una página llamada Persona y Sociedad, que era un suplemento de características muy especiales. Durante el tiempo que estuve me encargué de todo el proceso que tiene que ver con la cobertura teatral, la nota de avance, la crítica y el sostenimiento durante cada una de las temporadas, y de cada uno de los grupos con una columna semanal en lo que antes se llamaba "embutido" –no sé cómo

se llamó en Buenos Aires, en Rosario le decían empotrado–, y que era un espacio que salía todas las semanas y se dedicaba a los nuevos montajes. En el "embutido" iba una información seguida de recomendación y una foto. Y nunca sufrí presiones de ninguna naturaleza para publicar esto o aquello.

¿"Embutido" salía ya en la época de Reynoso?

–Cuando estaba todavía Reynoso, yo le hacía la información de todos los grupos y se la organizaba en esa columna, que como dije llevaba texto, foto y recomendación. Yo peleé desde el primer momento para que el teatro tuviera su lugar en el diario. Y logré que el tema teatro llegara a la tapa del diario *El Litoral* por primera vez cuando en 1991 se hizo la Fiesta Nacional del Teatro en Santa Fe. Y la primera obra representada fue del teatro Cervantes. Ese hecho informativo lo llevé a la tapa del diario. Es histórico. A partir de ahí, se hizo otra fiesta nacional, el Argentino de Teatro y también la fiesta en Rafaela. Y yo proponía esos temas en la discusión de tapa de la mesa de redacción y se aceptaba. Esos hechos se consignan como hechos culturales fuertes. Nadie puede negar la relevancia social que tiene en Rafaela, una ciudad de 100 000 personas, un festival que convoca durante una semana a 20 000 espectadores. Una ciudad conservadora, de muchísimo dinero, pero conservadora. Es un hecho para tener en cuenta.

–¿El diario cuándo se rediseñó?

–El diario cambió de sábana a tabloide en marzo de 2005. Antes del tabloide, hubo rediseños de tipo tipográfico y demás. Nosotros hacíamos además falsas tapas, que eran el lugar adonde iban a parar los estrenos y otras cosas. Críticas no, era un prurito mío. Las críticas y los avances de las obras siempre creí que debían ir adentro. Es raro que pusiera críticas en tapa, salvo que fuera un espectáculo fascinante. En ese rediseño previo al paso a tabloide, teníamos tapas falsas todos los días. Y contábamos con cinco páginas del diario: tres para Espectáculos y dos para la sección Personas y Sociedad, aunque los fines de semana, donde aumentaba la actividad, lograba una página más para Espectáculos. He creído firmemente y lo sigo haciendo en que hay que apoyar con la difusión la actividad teatral, plástica, literaria y musical y todo lo que sea buen arte. En ese tiempo la actividad cultural de la ciudad, en especial el teatro, tenía un espacio importante en el diario. La sección se llamaba Pantallas y Escenarios, pero era lo que comúnmente se llama Espectáculos.

–Tuviste también durante 26 años, hasta antes de la pandemia, un programa de televisión.

–Un programa de televisión específico de teatro, llamado *La cuarta pared*, con emisión los viernes en un horario central y con repetición los sábados, domingos, lunes y martes, en el canal que tiene el mismo diario, canal 21. El canal se llama Cable y Diario. En este programa, además de divulgar la actividad teatral en Santa Fe, junto al trabajo de sus protagonistas, hemos tenido también una especial preocupación por hacer trascender la labor de nuestros colegas de todo el país, sobre todo en los períodos en que se concretan los festivales. Los entrevistamos y hacemos lecturas de sus notas o recogemos sus opiniones acerca de cómo encaran o piensan su oficio. Eso además de aprovechar los encuentros para hablar y discutir sobre teatro que es nuestra pasión. Cuando CRITEA, la organización nacional de críticos, estaba en actividad, sus miembros eran invitados con frecuencia a los encuentros del Argentino de Teatro para dar seminarios o reuniones con espectadores para analizar las obras. Desde ese lugar siempre se trabajó para alentar el crecimiento de los críticos como profesionales y para que su función se categorizara dentro de la sociedad.

–¿Cómo te has preparado frente a la inminencia de un estreno?

–En Santa Fe hay por fortuna mucha dramaturgia propia. Y yo he seguido su evolución. Hay dos libros en cuya escritura participé que reflejan esta preocupación: *II Inventario del teatro independiente de Santa Fe* (2013), que escribí con Verónica Bucci y *Antología del teatro santafesino actual* (2016), que escribí con Jorge Ricci. De todas maneras, suele suceder cuando debo asistir al estreno que manifiesto una conducta que es muy personal. Prefiero no leer los textos antes de ir a ver la obra, sino ir y enfrentarme a lo que veo sin imágenes previas, virgen, para que ese espectáculo al que asisto me impresione de la manera lo menos condicionada posible. De todos modos, uno tiene una mochila propia llena de recuerdos, pensamientos e imágenes personales, que necesariamente se asociarán y comenzarán a interactuar, en un juego dialéctico, con lo que se ve. Y, claro, después de haber asistido al teatro sí pido los textos para trabajarlos como material de objeto de la crítica.

–¿Y ha ocurrido de volver a ver una obra después de haberla visto y de leer el texto?

–Sí y me parece bien, y lo he hecho más de una vez. Pero sin compromiso de formular un nuevo trabajo crítico. A menudo uno se encuentra con sorpresas desagradables.

–¿Cómo construís la crítica? ¿A partir de qué parámetros?

–Podríamos decir que existe un esquema que se podría llamar histórico, donde las primeras referencias son al texto, que es el punto de partida. Pero eso puede variar y es enriquecedor a veces que varíe. En una oportunidad se estrenó un espectáculo en Santa Fe que se llamaba *Preciosas ilusiones*. Fui a ver el montaje en La Abadía, que es una salita que queda en el fondo de la ciudad, entré a la sala y sobre la escena había un ovillo rojo de lana grande, que luego se transformaba en un elemento escenográfico y de la puesta, vital a partir del trabajo de las dos actrices. Y mi crítica habló sobre el ovillo de lana rojo, rompió ese esquema tradicional que uno tiene desde siempre y trabajé con eso para referirme luego a la puesta en escena y a las autoras, que eran las mismas actrices. Ese esquema que parte del autor y luego va a la obra y al análisis de la puesta, es una receta. Sirve en ocasiones, y en otras condiciona. En lo personal sigo ese esquema cuando es necesario pero si hay una motivación extra lo cambio. Me motivó muchísimo ese ovillo, me originó emotividades muy fuertes.

–¿Qué lugar ocuparía el crítico dentro del esquema de circulación de un espectáculo?

–A diferencia de los que creen que la crítica teatral es la palabra final del hecho creativo escénico, creo que ese círculo se cierra definitivamente en el espectador. Es cierto que el crítico es también un espectador, pero calificado. Y al respecto hay una distancia abismal entre lo que pensaba la vieja crítica y la actual. Y en ese aspecto los criterios han cambiado bastante. En la vieja crítica había críticas, como las de *La Nación*, que aparecían sin firma, pero el lector más informado sabía que era Jaime Potenze quien las escribía, que era la encarnación de ese tipo de crítico que creía que su dictamen era más o menos como el del Papa, el de alguien que desde una hipotética sabiduría y dominio de la verdad condenaba o absolvía un proceso creativo. Eso se ha modificado en algunos colegas, otros siguen creyéndose réplicas laicas en su territorio del sumo pontífice. Hay de todo en la viña del señor. Para mí debe quedar claro que el crítico forma parte del proceso y no es el que formula la palabra final. Si no estás masticando vidrio. Uno aparece como la palabra especializada, experimentada, y de hecho puede serlo, si es que se prepara para eso, pero

más que nada es un espectador un poco más entrenado. Pero sí, en todo caso, debe ser un espectador que se actualice constantemente, que se someta a un continuo aprendizaje, que lea, siga y trate de desentrañar los códigos específicos que traen las distintas corrientes estéticas que surgen. Cuando llegó el teatro de la imagen al principio me sentía desguarnecido y para tratar de explicarlo y opinar sobre él leí mucho material. Y eso al margen de que me gustara más o menos esa corriente o compartiera sus postulados. Pero el teatro cambia en forma constante y por suerte para su perduración. Y, luego, lo otro es aceptar las limitaciones individuales. Yo entiendo y encuentro legítimo que quienes hacen teatro infantil reclamen que se cubran sus trabajos, cosa que no se hace a menudo, aunque últimamente tienen más atención porque se han formado varios buenos críticos en ese género. Pero, en mi caso, no tengo vocación para esa rama del teatro.

–También es cierto que las redacciones ya no funcionan como antes.
–En las redacciones ya no hay camaradería. Y te lo digo yo que me pasaba hasta nueve horas por día en el diario antes de jubilarme. Hoy no existe tiempo ni para tomar un café como hacíamos antes, para discutir y hablar al pedo, que es donde más se aprende. Y existe mucha despreocupación por el que viene detrás. Eso es espantoso. Me acuerdo que cuando escribí mi primera crítica, Reynoso Aldao –que era de la escuela de Mujica Láinez– me llamó para alentarme. La gente que trabajó con Alsina Thevenet habla maravillas de lo que aprendía con él en la propia redacción. Lo que se les enseña en esta etapa es como cierta desidia por la precisión, el dato exacto. Una anécdota cortita. Un viernes me hice cargo de la redacción en el diario porque se había tomado franco el secretario general y una joven cronista fue a cubrir un acto de las Madres de Playa de Mayo. Me da el texto y estoy a mil con el cierre, pero igual tomo la precaución de leer lo que me da. La llamo y le digo: "vos tenés 25 o 26 años y nunca estudiaste las leyes de Punto Final y Obediencia Debida, ¿no? Porque 'obediencia debida' no es lo mismo que 'obediencia de vida.' Y me contesta: "lo que pasa es que grabé y oí obediencia de vida." "Ah, es eso. Y si decía 'la concha de tu madre' me ponías 'la concha de tu madre'", le contesté. También tiene que ver con la mala formación en las facultades donde los docentes no son periodistas, sino que vienen de otros campos: de la historia, de sociología. Son elementos de deformación que tienen que ver con estructuras más profundas de la educación del país.

–¿Ustedes escribían en *El Litoral* con la pauta publicitaria previa?
–En mi tiempo *El Litoral* mandaba primero la pauta. Yo sabía el día previo cuánto habría de publicidad. Si había mucha publicidad no publicaba la crítica que merecía más espacio. La dejaba para otro día, así lo regulaba.

–¿Cómo era la actitud general de otros secretarios de sección respecto del teatro?
–Yo participaba mucho de las reuniones de tapa. Y más de una vez, alguno decía: "Che, mucho teatro." Y le contestaba: "en la crítica hay 20 nombres, son 20 ejemplares más que vende el diario." Ya está. No sólo los 20, también la mamá y el papá. Es un argumento pueril, pero irrebatible, por lo menos para la época en que la venta masiva contaba. La redacción era enorme, pero yo trabajaba en una habitación chiquita, y era como un bálsamo dentro del lugar porque allí todos dialogaban, cebaban mate, pero éramos realmente desclasados, nos miraban con cierto desdén, como el grupo de los que pensábamos, como si eso estuviera mal. Había secretarios que no sabían dónde estaban parados y hoy debe ser igual. No les interesaba ni en lo más mínimo el teatro ni la cultura. Un prejuicio estúpido que tenían de sentirse populares, como si yo no supiera igual que ellos cuando ganaba Colón o Unión.

Codicilo 2

En un encuentro de críticos teatrales que hubo en 2019 en Santa Fe, durante la realización del Argentino de Teatro de ese año, varios colegas presentaron y leyeron ante un público convocado al efecto distintas ponencias relativas a un temario que los desafiaba a reflexionar sobre los problemas y retos que hoy enfrenta la profesión. Entre los que expusieron estaban Fausto Alfonso, Roberto Schneider y Miguel Passarini. Del mismo modo que hicimos con la ponencia de Alfonso, citada varias veces en el capítulo de Mendoza, y con el codicilo que Jorge Aldao nos envió hace unos años –aunque con seguridad Roberto no designaría a su trabajo así–, en el espacio que sigue reproducimos la exposición de Schneider, destinada también a aquella reunión, dividida en cinco tópicos. Aquí va:

"Compromiso y disponibilidad. Pretendo, al abordar este tema en relación al crítico teatral, definir su papel, bosquejar su historia, precisar lo que llamaré 'deontología', es decir la suma de los deberes que el ejercicio de este oficio

impone al que lo practica y, de paso, hacer algunas observaciones del modo más concreto posible, porque se trata de un oficio comprometido si los hay, y difícilmente pueda separárselo de las condiciones mismas de su existencia. Es un oficio que no tiene buena acogida en la prensa. Este hecho data de tiempo atrás, y para ilustrarlo puede recordarse el dicho festivo, bastante conocido en la profesión, de un cupletista del Siglo XVIII, Pierre Gallet, fundador de la Société du Caveau en 1729. En su diario anotaba: 'Me propongo criticar el teatro, puesto que nada puedo producir en él.' Y hay una frase a la que siempre se vuelve de Marcel Pagnol, quien, retomando aquel fácil argumento, decía en su libro *Critique des critiques* que 'la profesión del crítico es, por cierto, una de las más antiguas. En todo tiempo hubo quienes, incapaces de actuar o de crear, se aplicaron con toda la seriedad del mundo a juzgar las acciones y las obras de sus semejantes.' Más tarde, al examinar lo que llamo los falsos problemas, diré que esta concepción de la relación entre la crítica y la creación, que por otra parte no es exclusiva del ejercicio de nuestra profesión, sino que interesa a todas las relaciones entre crítica y creador de un modo general, es superficial. Y que la cuestión me parece mal planteada. Le hago justicia desde el comienzo, porque no es así como entiendo que debe abordarse."

"Si dispusiera de un tiempo necesario propondría bosquejar la historia de la profesión, cosa que no ha sido hecha, que yo sepa. En este caso sería necesario señalar varios aspectos. Se cuenta en primer lugar con el periodista que recoge los ecos de la opinión, heredero de los gaceteros de los siglos XVII y XVIII. A estos gaceteros, que resultan preciosos para la historia del teatro, les debemos testimonios directos, que evidentemente no se alejan mucho de la anécdota pero que, en la medida en la que esta clase de periodismo se considera representante más o menos espontáneo e inconsciente de un cierto público, de una cierta sociedad, suministran al historiador un material de cualquier modo interesante. Constituye el testimonio bruto de la reacción ante el teatro de un cierto público durante cierto período. Aspira a captar lo que haya habido de ingenioso y picante. Entre los grandes nombres de la crítica del siglo XIX se cuentan hombres (no mujeres) que han sido al mismo tiempo creadores y que representan bastante bien las nuevas condiciones del ejercicio de la profesión. Theópile Gautier, por ejemplo, quien en cierta medida creó la crítica del *music hall*, la crítica del varieté, cosa que paralelamente hacía Theodore de Banville. Me pregunto si, al fin y al cabo, Baudelaire no ha sido uno de los mayores críticos dramáticos del siglo XIX o, al menos, de mediados de siglo. Los críticos de arte aseguran que es el fundador de la profesión.

Hallamos particularmente en Baudelaire ese análisis, esa estética de lo cómico y de la risa que, anteriores a la teoría de Brecht sobre el distanciamiento, constituyen un aporte original al estudio de la función del teatro."

"En la Universidad. Durante el Siglo XIX se advierte que la crítica dramática se origina generalmente en la Universidad. Los críticos dramáticos son universitarios. Incluso actualmente, la universidad suministra a la profesión cierto número de sus miembros más representativos. Creo que en este hecho puede hallarse una de las explicaciones que dan cuenta de la anquilosis del oficio, pues surgido de la universidad, el crítico dramático tiende a no valorar sino la literatura dramática. El teatro es para él un aspecto de la creación literaria; el texto desempeña para él un papel preponderante, pero donde la literatura no lo es todo. Creo que en este sentido los críticos literarios le han hecho mucho mal no sólo al teatro sino también a la profesión. Se encuentran en el origen de numerosos equívocos por parte de los hombres y las mujeres del teatro que no son cultos (lo que les permite crear) y de una cierta actitud respecto de la creación que hace que el diálogo no sea posible. Hoy el oficio de crítico dramático se vincula con el ejercicio de una profesión particular que se llama periodismo y se determina por las mismas condiciones que actualmente la determinan. ¿Es esto un bien, es un mal? Podríamos discutirlo largamente. Creo que esta situación presenta un cierto número de ventajas y asegura al crítico teatral cierta y relativa independencia."

"La tensión. Se nos sugirió desde la organización de este panel abordar un eje estructurante como lo es la tensión entre teoría y práctica. La ecuación cierra perfecta. ¿Por qué? Este oficio se paga, mal pero se paga. En mi caso particular, ya ni siquiera eso, lo ejerzo gratuitamente. Y en el caso de mis colegas, con el permiso de ellos, en cada uno de los ámbitos en los que desarrollan su labor realizan ingentes esfuerzos por desterrar la precarización laboral. Para concretar nuestro trabajo como crítico es necesario dedicarle un tiempo considerable. Porque para estar al corriente de la vida del teatro hace falta un tiempo considerable. Y este compromiso del crítico dramático ante el dominio de una profesión extremadamente organizada, presenta también el inconveniente de subordinarlo a las leyes y las costumbres e inclusive a las modas de la información. Añado que el crítico, por eminente que sea, cuando se desempeña en algún otro oficio –en la enseñanza, por ejemplo– tiene a menudo dificultades en hacer reconocer su calificación profesional. Uno de los grandes problemas del periodismo actual consiste en que, frecuentemente, aquellos que más lo honran no tienen derecho a un trabajo de base."

"Para el director o los directores de un diario –retomo el principio–, la crítica teatral forma parte del cuerpo de información. Se trata de un señor que emite juicios (y en cierta medida, sea cual fuere el diario al que pertenece, los juicios que emite comprometen muy poco a su diario), sigue el curso de lo que se hace en el teatro del mismo modo que el cronista judicial sigue lo que sucede en la Corte Suprema de Justicia. Los directores de diarios conceden amplitud de criterio al crítico. La libertad del crítico no se cuestiona y a grandes rasgos puede decirse que no es aquí donde está el peligro. En todo caso, más adelante. El crítico es, entonces, la víctima de todas las tendencias del periodismo de hoy. En primer lugar, resulta un sobreviviente en la profesión. Que un señor o una señora puedan emitir una opinión personal con su firma constituye un hecho del todo opuesto a los usos del periodismo (hoy los empleados y empleadas suelen ser pasantes inexpertos) que se inclina al anonimato. Hemos visto y seguimos viendo que diarios de calidad lo practican y, lo que es peor, que redactores anónimos reescriben el artículo del crítico teatral. Más grave aún –y tal vez sea el mayor peligro– es la publicidad. La prensa de hoy es una prensa que concede a la publicidad una importancia considerable, porque desde el punto de vista comercial resulta vital y porque las técnicas publicitarias han hecho avances extraordinarios. Entonces, claro está, los espacios se achican cada vez más. Otro punto sobre el cual quisiera insistir es el de la independencia del crítico. Es evidente que si el crítico dramático se compromete verdaderamente en la vida teatral, si no pretende juzgar desde una torre de marfil, si quiere participar en el movimiento dramático, en la vida intensa del teatro, leyendo textos, relacionándose con los autores, con directores y directoras y actores puede resultar sospechoso de ceder al influjo de la condescendencia o de la amistad. Esto es un riesgo menor. No es mayor que en cualquier otro oficio: siempre puede decírseles a los amigos la verdad. Todo depende de cómo hacerlo."

"El porvenir. ¿Cuál es actualmente el porvenir de lo que llamaré la crítica individualista, es decir la opinión del señor X? Creo que éste es el más importante problema planteado, pues si la opinión de este individuo más o menos calificado, más o menos competente, choca con los obstáculos que he enumerado (el periodismo moderno y sus condiciones, la influencia de la publicidad, etcétera) se vislumbra otra tendencia que reduce al mínimo la importancia del juicio individual. ¿En qué consistiría entonces actualmente, a pesar de todas las condiciones que he señalado, el compromiso efectivo de la profesión, el papel del crítico? Quisiera esbozar una defensa de esta profesión, decir que luchamos contra las mismas condiciones que se nos imponen tratando de mantener la

mayor disponibilidad posible. Y esta disponibilidad consiste a la vez en una lucidez que no llega necesariamente a la indulgencia sistemática y a un mínimo de atención al teatro. Esta me parece la primera regla de esa 'deontología' de la cual hablaba. Definámosla como la atención a aquello que nace."

"Además, en los medios teatrales se le ha reprochado a menudo al crítico su desconocimiento del teatro en sus respectivas prácticas. Este es también un falaz problema y un diálogo entre sordos. Creo, sin embargo, que el crítico teatral debe considerarse y ser considerado como perteneciente al edificio. Debe liberarse de esa especie de complejo de superioridad que lo aqueja en ciertos casos por ser el espectador a quien se paga para que emita un juicio sobre aquello que ve. Hoy, toda una ironía. Lo que la gente de teatro olvida muchas veces que el crítico no debe solamente interesarse en el autor o en el hecho escénico. Es, en primer lugar, un espectador, es el delegado del público y a este respecto su tercer deber consiste en desempeñarse constantemente como intermediario entre la sala y el público. Y, en la medida en que sea consciente de ser el creador de las relaciones del público, reacciones a las cuales debe atender al máximo, con la mayor libertad de espíritu posible, con los menos prejuicios posibles, debe informar. Asimismo, situándose entre el escenario y la sala, debe convertirse en el vínculo entre el creador de teatro y su consumidor, el espectador. Su deber es explicar, describir, guiar sin que ni siquiera entren en juego juicios de valor. No siempre está obligado, me parece, a emitir juicios de valor. Hay un primer deber, una primera etapa, que se le impone al crítico en presencia de las nuevas obras: abordarlas situándose esta vez en el escenario, ser en la medida de lo posible el delegado del autor y de sus intérpretes, explicar al público el fenómeno que acaba de ocurrir, por qué debe y puede inquietarlo."

"Si se me pregunta cuáles son los criterios en los que me baso para formular una crítica respondo: mi posición es por definición incómoda, soy un testigo atento de lo que se crea, no tengo prejuicios para hablar con claridad, no tengo del teatro esta o aquella concepción, me quedo abierto a todo lo que se hace. Tengo acaso cierto sentimiento personal más o menos espontáneo de lo que puede resultar bello en el teatro, pero en tanto crítico me guardo de enclaustrarme en tal actitud o en tal otra, en un a priori, pues no soy ni esteta, ni sociólogo, ni filósofo. Mi rol consiste en servir de vínculo provisional entre lo que se hace y los que ven al teatro sin comprender siempre bien, sin gustarlo del modo adecuado. En el presente estado de cosas, se puede contribuir a que el público evolucione y progrese, ayudarlo a salir de la rutina y abandonar los prejuicios. Para esto se debe contar con la mayor disponibilidad posible y,

tal vez arriesgando esa fórmula superficial y paradójica, podría decir que el compromiso del crítico teatral consiste precisamente en su "disponibilidad". Por último, de algo estoy plenamente seguro: tratar siempre de animar al espectador a comprender que el hecho artístico nunca está acabado y perfecto, que incluye necesariamente la interpretación de él, que el espectador no es un mero consumidor de ese producto sino parte del proceso de producción de ese sentido estético y político."

"Criticar es 'poner en crisis' (nunca podrá ser establecer un orden, una legalidad) y éste es todo un trabajo: desdoblar lo indiferente, desplegar la heterogeneidad, explorar los 'lugares de indeterminación', hacer estallar la pluralidad de sentidos, atravesar 'el espesor de los signos.' Entonces, ¿por qué no imaginar la posibilidad de escribir críticas, de seguir el vértigo de una escritura que se aventure a poner en crisis su propio objeto sin destruirlo, sin encerrarlo en los límites de la legalidad del sentido (del crítico)? No somos los cucos del teatro. Somos una parte más de él."

CAPÍTULO 12

ROSARIO, UN POLO CULTURAL POTENTE

ROSARIO, UN POLO CULTURAL POTENTE

El sortilegio por el teatro

Declarada ciudad el 5 de agosto de 1852 por el gobernador Domingo Crespo, Rosario de Santa Fe (su denominación durante gran parte del siglo XX desplazada en estos días por el sustantivo a secas Rosario) adquiere esa anhelada condición de conglomerado urbano político-administrativo luego de un largo proceso de cambios y modificaciones que comienza por 1665 en torno al llamado Pago de los Arroyos y se extiende hasta la fecha mencionada en que se produjo aquella proclamación. Hoy una de las metrópolis más relevantes y atractivas del país, Rosario, a 300 kilómetros de la Capital, y levantada sobre las orilla occidental del Paraná, se ha caracterizado tanto por su dinámico y productivo desarrollo en lo económico, industrial, financiero, educacional, tecnológico y cultural como por su densidad poblacional –es la tercera en cantidad de habitantes de la Argentina–, este último fenómeno surgido en gran medida a partir de la segunda parte del siglo XIX por el interés que despertaba ese empuje en grupos de inmigrantes externos e internos necesitados de trabajo o decididos a empezar una nueva vida. El eterno, doloroso y siempre reencarnado tema del desplazamiento cíclico de millones de seres expulsados de sus tierras originarias por el hambre, las guerras o una existencia sin perspectiva.

Rosario, como otras grandes urbes de nuestra nación, acogió ya en ese período a sectores importantes de esas masas seducidas por el sueño de un nuevo comienzo –en algunos casos llenos de logros, en otros de continuas frustraciones y sufrimiento, como lo han reflejado las intensas odiseas del grotesco discepoliano–, al punto que quince años antes de llegar al siglo XX había duplicado su población y en 1926 un 47 por ciento de los habitantes del lugar eran extranjeros, en especial inmigrantes llegados de Italia, España e Irlanda, en años de la Primera Guerra Mundial. En el penúltimo censo, las personas nacidas en Rosario sumaban el 71 por ciento de la población. Para principios de ese siglo, Rosario, en unos años llamada también 'la Chicago argentina' y más hacia acá 'la Barcelona', era ya una ciudad moderna. A comienzos de esa centuria se había terminado de construir el hermoso Parque Independencia y el teatro Ópera y tenía tres equipos de fútbol, y a principio de los veinte se ampliaba su proyecto educacional-cultural

con la creación de la Biblioteca Argentina y la Universidad del Litoral, reafirmando un perfil cosmopolita y lábil a las ideas nuevas que recorrían el mundo.

No es extraño entonces que durante el siglo XX, ante la presencia de una población tan nutrida de extranjeros y nativos se desarrollara un fuerte sortilegio por el teatro y la actividad en ese espacio artístico fuera tan potente. Una razón más que suficiente para decidir que uno de los capítulos dedicados a algunas provincias incluyera a Rosario que, aun perteneciendo a Santa Fe, tiene sin embargo marcas singulares –y a menudo más intensas– respecto de otros lugares, incluso de la provincia en la que está integrada. Por lo pronto habría que decir que desde principios del siglo XX, en lo que se conocía como el circuito profesional, igual que en Buenos Aires, hubo una permanente circulación de compañías nacionales y extranjeras, que combinaban el llamado teatro culto con el popular, lo cual generó un hábito regular de asistir al teatro en una parte significativa de los rosarinos. Por esa época, el teatro era el principal entretenimiento de los ciudadanos, sobre todo antes de la instalación de la radio y el cine. Y por los cincuenta, de la televisión. Y, frente a ese interés de la gente, los medios comenzaron también a prestarle una mayor atención a los espectáculos con distintas coberturas, que, obviamente, incluían a la crítica.

Precisamente en 1901, se había radicado en Rosario el gran dramaturgo Florencio Sánchez, quien se había escapado de Uruguay perseguido por sus ideas anarquistas. Fue en esa ciudad que trabajó como periodista, primero en el diario *La República*, que dirigía Lisandro de la Torre. Despedido de ese rotativo por haberse sumado a la huelga de sus obreros en respaldo de mayores derechos, fundó luego con otros amigos de su ideario el diario *La Época*, donde siguió dedicando algunos artículos muy mordaces y crudos sobre la dura situación de los sectores más desprotegidos de la sociedad. Fue también en Rosario que estrenó en 1902 su conocida obra *Canillita*, presentada por la compañía de zarzuela de Llobet, y también *La gente honesta*, obra que ironizaba sobre un personaje del gobierno que había sido dueño y jefe de *La República*. Ese hecho llevó a este personaje a que lograra hacer prohibir la obra y moler a palos a quienes se oponían a tal medida de censura, entre ellos al propio Florencio Sánchez, quien tiempo después se trasladó a Buenos Aires. El novelista, historiador y periodista Juan Pablo Echagüe, considerado el más prestigioso crítico teatral de esa época, dijo que *Canillita* era una obra superior a cualquiera de las que existían hasta entonces en la literatura nacional y que, aunque solo

fuera por ella, Sánchez merecía estar en la vanguardia de los dramaturgos de ese tiempo.

En ese flujo de elencos del país y extranjeros que visitaban Rosario desde fines del siglo XIX, a partir de los cuarenta se empiezó a hacer muy notoria la presencia de las compañías sobre todo nacionales, como las de Mecha Ortiz, Enrique Serrano, Luisa Vehil, Tito Lusiardo, Pablo Palitos, Olinda Bozán, Enrique Santos Discépolo, Pepita Muñoz, Estaban Serrador, Leonor Rinaldi, Luis Arata, Paulina Singerman, Paquita Bustos, Delia Garcés, Francisco Petrone. Las más exitosas presentaban obras de su repertorio en ocasiones haciendo varias temporadas en el año e, incluso, estrenando sus obras en Rosario antes que en la Capital Federal debido a la repercusión que obtenían entre el público de la populosa ciudad, según lo afirma Clide Tello en un estudio que, en colaboración con Julieta Meinero, Marcela Ruiz y Daniel Feliú, realizó de la actividad de ese circuito entre 1940 y 1959 en el volumen dos de la *Historia del Teatro Argentino*, del que hemos extraído algunas de las informaciones que volcamos aquí. Dos de las figuras más esperadas por los espectadores, según la crítica de ese tiempo, eran Luis Arata y Leonor Rinaldi. Ésta última llegó a estrenar incluso una obra de la autora rosarina Alicia Olivé, *Somos dueños del mundo*, en el Teatro Comedia, que era el que más funcionaba por entonces. La crítica en *La Capital*, sin firma como se estilaba por esos años, dijo que era "una comedia amable, cuya trama va de lo cómico a lo sentimental, con mucha humanidad en los pasajes principales y un fin moral de saludable enseñanza." Las críticas de esa etapa tendían a alentar siempre la presencia del público, porque aún en los casos en que calificaban a un espectáculo de malo algún mérito le encontraba dentro de sus desaciertos. Por ejemplo, en 1948, en una crítica en *La Capital* a la representación de *Vendrás a medianoche*, de Sixto Pondal Ríos y Carlos Olivari, se decía: "No sabemos si en el teatro nacional prosperará esta manera escénica, propia de un teatro que sabe a burbuja de champán, en su monda inconsistencia; pero lo cierto es que (…) la misma viene encontrando el apoyo del público del género."

No hay dudas que ese teatro comercial, incluyendo dentro de esa categoría a las compañías de varieté que gozaban de alta popularidad, convocaba a muchos espectadores y las boleterías agotaban sus entradas. Y, en la contabilidad general de lo que reflejaban los medios en sus páginas sobre el teatro profesional culto y el comercial (que incluía al varieté y otros géneros populares), el balance en daba ganancias para el segundo, porque la cantidad de gacetillas, reportajes o notas era abundante y siempre superaban a las críticas. Sobre todo en *La*

Capital, que era el diario que, a través de su información, más influenciaba en la opinión de los lectores. De modo que las a veces tibias o desfavorables críticas no desalentaban la ya arraigada tendencia a la adhesión del público.

Teatro no profesional

En paralelo a eso, y ya en el período 1940-1959, y como en casi todas las demás provincias, existía un área no profesional en la que se producían trabajos escénicos de distinta índole. Los llevaban adelante los siempre entusiastas cuadros filodramáticos, que actuaban en los clubes sociales y deportivos de la ciudad. Y también en las múltiples escuelas de arte para niños y jóvenes, de las cuales se señalan como de mayor permanencia las de Alcira y Susana Olivé y la de Ernesto Larrechea, que luego diera origen a la Escuela Municipal de Danzas y Arte Escénico que lleva el nombre de ese maestro. Por otra parte, ciudad pujante Rosario en materia de altos estudios desde 1919, fecha en que se creó la Universidad del Litoral, esa casa tampoco habría de estar ausente en el rol de generar distintas actividades escénicas y de difusión cultural entre sectores que intentaban darle al teatro un cariz más próximo al de los autores más serios o de trascendencia universal. Un cariz que, como aclara la investigadora Clide Tello (en su artículo "Microsistema del teatro independiente 1940-1959 en Rosario de Santa Fe", también escrito para el citado libro *Historia del Teatro Argentino en las Provincias*), no tenía ribetes innovadores o experimentales, sino que seguían más bien, como fue el caso del Círculo Obrero de Rosario, los paradigmas estéticos de las compañías profesionales que cultivaban la representación de autores de nombradía internacional y desechaban a las que se dedicaban al varieté o el puro entretenimiento, basado en el humor chabacano o la comedia superficial.

Ya en dos artículos bastante premonitorios publicados en *La Capital*, y atribuidos a Enrique Silberstein, se comentaba con cierta tristeza la chatura del panorama teatral en los comienzos de la década del cuarenta, que repetía una y otra vez espectáculos de poco compromiso con la realidad de la vida y sus problemas. Para solucionar esa falla el autor aconsejaba la formación de teatros experimentales de carácter estable que, siguiendo el modelo de grupos como los del Teatro del Pueblo, el Teatro Juan B. Justo o el Teatro Popular González Castillo, de Buenos Aires, pudieran dedicarse a un repertorio que incluyera desde Eurípides hasta Eugenio O'Neill. Faltaba todavía unos años para que esa decisión de ir avanzando en la dirección de un teatro más comprometido

con la realidad, no importa si con el repertorio que proponía Silberstein u otro, empezara a tomar fuerza y con un criterio independiente de las modas o las imposiciones de la rentabilidad, experimentador, autónomo en lo estético y con un plan de subsistencia que no dependiera del apoyo oficial. Faltaba un tiempo, pero no demasiado, como veremos más adelante. De algún modo, Silberstein percibió que en el espíritu de ciertos grupos de artistas, intelectuales, e incluso entre los estudiantes de la propia universidad, comenzaba a prender el deseo y la inquietud de iniciar a hacer cambios. Volviendo precisamente a la universidad, digamos que un primer paso importante en la dirección de armar grupos de teatro con genética más parecida a la de los grupos cultos, lo dio la Universidad Popular de Rosario (Escuela Universitaria de Enseñanza Superior), dependiente de la UNL, cuando incluyó, como parte de sus programas educativos, la enseñanza de la práctica actoral y la formación del grupo La Escena Andariega, dirigida por más de dos décadas por la directora, docente y escritora Ernesta Robertaccio. La propia Universidad creó después el Teatro Experimental Icaria bajo la dirección de Mario Monti. Por esos años, en 1940, se organizó la Asociación de Autores Teatrales, cuya finalidad era "estrenar en escenarios locales obras de sus asociados y propender al mayor acercamiento entre los mismos". Al mismo tiempo, comenzaron a surgir diversas iniciativas teatrales entre los grupos filodramáticos, en particular en los relacionados a entidades ligadas a afluentes de determinada filiación política o filosófica o pertenecientes a las comunidades extranjeras radicadas en la ciudad, si bien a menudo esas movidas tuvieron escasas aspiraciones de transformar, como se dijo, cierto repertorio ya consagrado. Uno de esos lugares fue, precisamente, el Círculo de Obreros de Rosario, de ideario democristiano, cuyo repertorio giraban en torno a obras españolas e italianas y seguía un modelo actoral cercano al de actores como Pedro López Lagar, Berta Singerman o Narciso Ibañez Menta. También el Centro Catalán, que sostenía su Cuadro Escénico desde 1909. Y que, desde 1945 y hasta 1955, fue dirigido, por Alberto Padró, actor nacido en Barcelona y exiliado en Rosario como consecuencia de la Guerra Civil Española.

Otra personalidad importante por esa época en la actividad escénica rosarina entre 1942 y 1948 fue el actor y director porteño Alberto Rodríguez Muñoz (1915-2004), que se instaló en la ciudad durante ese período e intentó una cruzada culturalizadora del quehacer escénico capaz de captar al público que estaba dispuesto a aceptar nuevas propuestas, pero que hasta ese momento solo se había relacionado, según decía, con un teatro en crisis que

involucraba tanto al mapa comercial como a algunos de los experimentales, que "intoxicaban" al público con expresiones "de nivel inferior o de rebuscado exotismo." Su idea era lograr en Rosario una "revirginización" de la escuela dramática y del espíritu con que ella se había encarado hasta ese momento, a través de "la organización de un teatro independiente y anti-industrial." Para eso creó en 1942 el llamado Teatro Nuevo XX, presentado por primera vez en El Círculo con *El cartero del rey*, de Rabindranath Tagore, y *Detrás del mueble*, del autor rosarino Roger Plá. Entre las figuras que transitaron por ese teatro estuvieron Plá, Juan L. Ortiz, Eduardo Dughera, Arturo Cuadrado y Emilio Pita. De todos esos grupos con presencia en esa década, hay consenso en aceptar que las ideas de Rodríguez Muñoz, más allá de cierta sacralización que se hacía de ellas, fueron las que más se acercaron a una propuesta renovadora, sobre todo en lo relativo al concepto que valora al teatro como un arte integral, que excede con creces el simple cuidado o respeto al texto.

Ya en la década del cincuenta funcionó también otro conjunto teatral, autodenominado vocacional, Las Cuatro Tablas, que tuvo su acta de bautismo con el estreno de la obra *La lombriz*, del poeta, investigador y dramaturgo rosarino Julio Imbert, también creador del grupo y su director teatral durante casi seis años. Con una actividad ininterrumpida hasta 1955, ese elenco dio a conocer varias otras piezas del mismo autor (*La Mano*; *Este lugar tiene cien fuegos*; *El reloj que no mide el tiempo;* y *Payuta*), que se alternaban con las puestas de otros autores preferidos por su director, como Erskine Caldwell, Antón Chéjov, Henri-René Lenormand, Eugene O'Neill, Jules Renard, Jacinto Benavente, Langston Hughes, Federico García Lorca. Los textos de Imbert, que luego de esa experiencia en Las Cuatro Tablas, realizó una producción dramática significativa con varios títulos más, y tuvo bastante repercusión nacional, obedecían a un canon realista, pero entremezclado con algunos procedimientos que recordaban al drama psicológico y del simbolismo.

Del lado oficial, el gobierno peronista impulsó durante el período 1946-1955 el fomento de un teatro de carácter popular y nacional, dentro de cual cabían tanto estudiar y promover la posibilidad de crear una Comedia Provincial, no concretada en esa gestión, como organizar los Certámenes Nacionales de Teatro Vocacional. Y al mismo tiempo estimular la implantación de teatros aficionados vinculados a los gremios (Teatro Libre Proletario, la agrupación artística del Sindicato del Calzado, etc.) o las asociaciones de bario o clubes. La Comedia Provincial se creó en 1974 y la dictadura instalada en 1976 la cerró definitivamente. A mediados de 2014 se habían reiniciado

gestiones para ver si ese soñado proyecto de tener un elenco estable dependiente del gobierno provincial se aprobaba en la legislatura, pero hasta el presente no se ha podido lograr. Los movimientos dirigidos a obtener tal meta fueron estimulados por la creación sí, en 2012, de la Comedia Municipal de Rosario "Norberto Campos", que todavía sigue adelante. Creada en setiembre de 2012, por la Ordenanza N° 8951, la Comedia Municipal promueve el trabajo de actores, directores y dramaturgos locales a través de convocatorias anuales. Se encuadra dentro de una política pública que apunta a la selección de proyectos y elencos que rotan año a año, siendo una de las pocas en el país con esas características. El programa lleva el nombre del talentoso actor y director que trabajó en Rosario durante largos años dejando una impronta definida. En sus siete temporadas realizadas hasta el 2019, la Comedia ofreció en 2013 *Relojero*, de Armando Discépolo, continuando en los siguientes años con *Doña Disparate y Bambuco*, de María Elena Walsh; *Gol de oro* (*Todo o nada*) de Miguel Franchi; *La tempestad* (*de confabulaciones, traiciones yperdones*), de William Shakespeare; *Saverio, el cruel*, adaptación de la pieza teatral de Roberto Arlt; *Frankestein, un amigo diferente*, adaptación del clásico de Mary Shelley a 200 años de su publicación; y *La medicina de Molière*, adaptación sobre textos del autor francés realizada por Denise Almeida y Adrián Giampani. En 2020, sobrevino la pandemia del coronavirus y sobrevino una parálisis. Recién para enero de 2013 estaba prevista la reanudación de las actividades con la obra *Remeras negras*, que ganó con su propuesta la convocatoria realizada en 2012 con vistas al año siguiente.

De nuevo en la descripción de la primera etapa del peronismo, digamos que dentro del contexto general impulsado por la gestión de ese gobierno, se destacó el grupo Teatro de Arte, creado y dirigido por Esteban Pavón, cuyas primeras puestas se vieron en el escenario del Círculo a fines de los cuarenta. Relacionado en lo ideológico con el ideario justicialista, Pavón organizó actividades y dio obras que respondían a la idea de un teatro nacional y popular, pero al mismo tiempo mantuvo una relativa independencia estética para aventurarse en títulos que no cumplían de manera ortodoxa con esa concepción. Gracias a las gestiones realizadas ante el ministerio de Agricultura de la Nación, Pavón logró que se le diera una sala al elenco –en el viejo edificio de la Federación Agraria Argentina ubicado en Sarmiento y Rivadavia– a condición de que el grupo se encargara de reacondicionarla. Terminada la refacción, la sala se inauguró con el nombre de Teatro de Arte, pero pasó luego a llamarse Eva Perón y con posterioridad al golpe de la Libertadora, se la denominó José Manuel Lavardén. Oficialmente se inauguró en 1950 con *El*

puente, de Carlos Gorostiza, y ofreció en distintos períodos títulos como *Madre tierra*, de Alejandro Berruti; *Un guapo del 900*, de Samuel Eichelbaum; *Albertina*, de Valentino Bompiani; *Esquina peligrosa*, de John Priestley, entre otras. El Teatro de Arte se disolvió en 1955. El edificio pasó en 1991 a manos de la provincia de Santa Fe. En 2008, el ministerio de Innovación y Cultura comenzó un trabajo de recuperación de sus instalaciones y en 2012 inauguró un gran centro cultural que hoy se conoce como Plataforma Lavardén, donde está el mencionado teatro.

El teatro independiente

Con el advenimiento en 1958 de un gobierno elegido en las urnas –en Santa Fe, como dijimos, asumió Sylvestre Begnis–, la actividad escénica independiente experimentó, como en otros lugares del país, un fuerte impulso. En ese año, el ministerio de Educación y Cultura de la provincia, a cuya cabeza estaba el recién nombrado Ramón Alcalde, organizó el Primer Concurso de Teatros Independientes, en el que participaron elencos de distintos lugares y que tuvo un jurado para la selección final integrado por Paco Urondo, a la sazón director de Cultura de la provincia, y los críticos teatrales Luis Ordaz y Pablo Palant, ambos también dramaturgos. A partir de esa fecha, comenzó una etapa de gran productividad impulsada por distintas iniciativas de gobierno, entre ellas la implementación de un Plan de Promoción Cultural que apuntaba a ir creando condiciones en la provincia y en la ciudad para que empezaran a surgir "formas expresivas y culturales" que respondieran a las "propias y legítimas necesidades" de cada lugar. Pero ya en 1952, la presencia en Rosario de ese símbolo del teatro independiente que fue el Fray Mocho, había despertado en algunos grupos de jóvenes y prometedores actores un notable entusiasmo por seguir, o por lo menos recrear con visión propia, algunos arquetipos estéticos y filosóficos con los que comulgaban esa agrupación y algunas otras de Buenos Aires. Fray Mocho se presentó en aquel año con *La gota de miel*, de León Chancerel, y visitó luego en ocho oportunidades más la ciudad hasta 1958. Esas visitas de elencos porteños independientes o los viajes de conocimiento que algunos de esos jóvenes realizaban hacia la Capital, incrementaron ese deseo y generaron un clima de intercambio provechoso y una saludable relación entre ambos polos urbanos.

Producto de esa ligazón, desde 1955 algunos artistas locales planteaban la necesidad de iniciar una etapa de estudio sistemático y de formación de actores en teatro. Y también de contar para dicho objetivo con el apoyo de directores

que trabajaban en la Capital y eran conocidos en Rosario, algunos considerados referentes como Oscar Ferrigno, Pedro Asquini o Eugenio Filippelli. Ya en 1952 se había formado uno de esos grupos independientes en la ciudad, el Teatro El Faro, por iniciativa de Hilda de Vieyte y cuyo primer director artístico fue Nicolás Rosa. Y en 1953, se creó el Centro Dramático del Litoral, nombre que aludía a un proyecto que tuvo Ferrigno y que nunca terminó de concretarse. Ese grupo empezó a tomar clases primero con el mencionado Ferrigno y luego con Pedro Asquini, uno de los directores claves del Nuevo Teatro porteño. El primero de ellos no alcanzó a dirigir y sí Asquini, quien en compañía de Jorge Garramuño, codirigió en 1956 *El soldado de chocolate*, una adaptación de *Hombre y Superhombre*, de Bernard Shaw, con escenografía de Carlos Luis Serrano. La siguiente codirección de ambos fue *La gaviota* de Antón Chéjov.

El Teatro El Faro comenzó a representar sus primeras obras dirigido por Nicolás Rosa, quien montó *El oso*, de Chéjov; *La sirena varada* de Alejandro Casona y *La mujerzuela respetuosa*, de Jean Paul Sartre. Pero en 1957 ya estaba dirigiendo Oscar Moreno *El centroforward murió al amanecer* de Agustín Cuzzani. Y en 1960, Naúm Krass montó *El pan de la locura*, de Gorostiza, con muy buena repercusión en la crítica, incluso la de Buenos Aires que vio la puesta en una función que se hizo en el Teatro Cómico. Más tarde dirigiría esa obra Eugenio Filippelli, que concretó varias puestas en ese teatro, entre otras *El guapo del 900*, de Samuel Eichelbaum y *Una ardiente noche de verano*, de Ted Willis. El Teatro El Faro llegó a tener personería jurídica y se organizó como cooperativa, en una movida que anticipó lo que luego se extendería como costumbre asociativa dentro de los grupos independientes del país. En 1962, por iniciativa de El Faro y la Escuela de Comediantes se creó la Escuela Romain Rolland, que fue el primer intento de organizar un centro de formación de actores orgánico. Uno de sus directores más significativos fue Adolfo Casablanca, que había estado vinculado al Nuevo Teatro y se radicó en Rosario. La escuela funcionó seis meses, pero todos los testimonios dicen que dejó una huella duradera en la mayoría de los jóvenes actores que pasaron por ella.

En las décadas del cincuenta o los sesenta, los elencos que más proyección tuvieron, tanto por su impacto en el público como en la recepción periodística, fueron precisamente: el Teatro El Faro, el Centro Dramático del Litoral, la Escuela de Comediantes y el Teatro Independiente del Magisterio (TIM), que dio a conocer las obras de Ionesco en Rosario. También hizo conocer los primeros textos de Carlos Mathus, quien fue uno de sus integrantes. Este teatro cerró en 1965 y al año siguiente Mathus se radicó en Buenos Aires. Esos

elencos eran los que Filippelli definió como "químicamente puros", por la carga de romanticismo y mística que caracterizaba a sus protagonistas y el enorme esfuerzo que desplegaban para realizar sus trabajos. Después de sus rupturas, muchos de sus actores y directores se diseminaron por entidades con distintas metas y algunos se fueron a Buenos Aires. Pero constituyeron el embrión de un quehacer que ya no se cortó, que mantuvo como legado indeleble la continuidad de la actividad. Clide Tello sostiene de esos grupos: "Hicieron una apropiación del legado canónico porteño que fue adquiriendo modalidades propias durante la segunda mitad de 1960 y originalidad recién en los 70. Los independientes no consiguieron con su trabajo y con su prédica 'un hombre nuevo para un mundo mejor', pero sí iniciaron una trayectoria que permitió la formación de nuevos actores, directores y dramaturgos para un teatro propio."

La crítica teatral en la ciudada partir de los setenta

Los críticos más comprometidos con la crítica teatral por los cincuenta y sesenta en los diarios de Rosario fueron Horacio Correa y Enrique Carné en *La Capital* y Carlos Alberto Garramuño en *Democracia*, que cubrían los espectáculos de la gran cartelera y también los independientes, si bien dándole más espacio e importancia, según indicaciones editoriales, a los primeros. Pero, desde la aparición del Teatro de Arte XX, y sin dejar de atender a los títulos más taquilleros, los medios comenzaron a acoger con más frecuencia las gacetillas de sus elencos y difundirlas y luego, según fuera el éxito o no de la obra, dedicarles una crítica. En cuanto a las revistas de papel, hubo una especialmente, *Ecos*, que además de ser cultural y social, le dedicaba muchas páginas a la labor del teatro independiente, haciéndole notas bien ilustradas con fotos y también críticas. Las tres encargadas de hacer las crónicas o críticas teatrales en esas dos décadas fueron allí las escritoras Alicia Olivé, Irina Peyrano y Marta Casablanca. También la Agrupación de Cronistas Teatrales y Cinematográficos mencionaba y destacaba en forma en sus distintos rubros.

Ya en 1957, en una movida muy poco común por esos años, dos productores asociados organizaron dentro del teatro El Círculo un ciclo de "grandes espectáculos" con obras de elencos independientes de 1957 y 1958. En una evaluación de lo que había sido la temporada de 1959, ya en democracia, Enrique Carné decía en *La Capital* que los grupos independientes, producto del estudio, habían dejado atrás su etapa de aficionados convirtiéndose en elencos

más maduros. Fiel detector de las tendencias que se generaban en su público de lectores y de lo que convenía o no a los negocios del diario, los dueños del matutino daban amplio espacio ahora a los grupos independientes, del mismo modo que en años anteriores, durante el gobierno peronista, habían otorgado apoyo y mucha difusión a los elencos justicialistas.

Es verdad que hasta los setenta, las críticas de esos diarios, aunque a veces con excepciones a la regla general, tenían formas bastante acartonadas. Apelaban para hablar de las obras o los espectáculos a una escritura llena de lugares comunes y con escasa creatividad, vicio que, por supuesto, no se daba solo en Rosario sino en muchas otras manifestaciones de la crítica en la prensa gráfica de entonces. En uno de los dos trabajos citados en esta semblanza, el de los investigadores Feliú, Ruiz y Meinero, se dice al respecto: "Los críticos fueron creando un lenguaje específico que en muchos de los casos se fijó en expresiones estereotipadas o frases hechas que sirvieron de moldes para todas la críticas durante años. Podría leerse: 'se comportó con sobria corrección', 'ha vuelto a manifestar sus condiciones en un personaje que se aviene a su modalidad', 'supo reflejar con encomiable naturalidad' y podía ser calificado de 'brillante', 'seguro', 'firme', 'sobrio', 'correcto', 'ajustado'. Por otra parte, para referirse a la obra y la compañía se utilizaban expresiones como 'divertida sin mayores complicaciones', 'intrascendente', 'encuentra el apoyo del público del género', 'ritmo ágil', 'su única pretensión… provocar la diversión de los auditorios', 'la escena fue presentada con lujosa propiedad', 'cuidada su presentación', 'sirvió la novedad con entusiasmo y eficacia'."

Eso además de que, como se informaba más arriba, la mayor parte de las críticas de los espectáculos más comerciales, aunque señalándole sus fallas, les encontraban siempre algún mérito para resaltar, incentivando al público a concurrir a las salas porque algún provecho seguramente sacaría al ver sus obras. Y de hecho, en las comedias más livianas, como hoy sucede con los espectáculos que reeditan algún programa de televisión, la gente se divertía, se reía o la pasaba bien. Y respecto del teatro culto, el rasgo dominante era devoción y elogio puro. Y escasas objeciones. Poco a poco, sin embargo, los abordajes periodísticos fueron afilando sus instrumentos y, ya con la aparición y desarrollo de los teatros independientes, con quienes los diarios no mantenían lazos comerciales ligados a la cartelera o la publicidad, los periodistas se sintieron con una mayor libertad para opinar sin trabas previas o temores de herir algún interés económico. Al mismo tiempo, la propia búsqueda de los grupos teatrales por encontrar nuevos caminos, distintos a los ya transitados,

y el mejor clima de discusión entre los grupos, empezaron a demostrar que el crítico necesitaba de otras armas para razonar y entender con más justeza y profundidad los espectáculos. Y esto ayudó a descubrir que ni las frases hechas o los giros rimbombantes servían. Y que había un nicho de lectores a los que les interesaba una crítica bien hecha, resuelta con algo más que adjetivos.

De ahí que a partir los setenta, ochenta y noventa, los métodos de mirar y evaluar un espectáculo fueron ampliando su visión, haciéndola más precisa, más sustancial en sus contenidos. En todo ese período, hubo un crítico fundamental que incorporó una mirada distinta en Rosario en la manera de hacer crítica. Fue Héctor Barreiros, que en los decenios anteriores se había dedicado a la actuación y que, a partir de la mitad de los sesenta, y sin dejar de dirigir teatro, empezó a escribir en *La Capital*, el diario de mayor tirada y el que más influjo provocaba sobre los lectores de esa época. El rasgo más claro en sus trabajos era que tenía más que decir sobre un espectáculo que aquellos que lo habían precedido y que trataba de no apelar a los estereotipos para escribir. Y que lo hacía en un estilo que era siempre claro. Para su beneficio, en esa etapa, además, el diario no le mezquinaba espacio. Esa mayor capacidad de observar y opinar –aunque pudiera equivocarse en sus juicios– se derivaba de un conocimiento más profundo del oficio escénico, de una experiencia previa que, valiéndose de su aptitud para escribir, volcaba en palabras. Y aunque, como él mismo confesaba, ese perfil le generara muchas antipatías en el ambiente y lo convirtió en un personaje polémico, entre otras cosas por el hecho de ser también director y manejar criterios que otros no compartían, el tramo periodístico que él protagonizó como crítico significó para la especialidad y el debate de ideas el advenimiento de una etapa más proficua que las previas.

Actor, dramaturgo, director y periodista, Héctor Jorge Barreiros (1929-2011) fue un referente indiscutido del teatro rosarino en múltiples funciones. Como actor, después de estudiar con Ernesta Robertaccio y Antonio Cunill Cabanellas, se inició en el grupo Núcleo Teatral Bohemia. Y en 1948, teniendo 28 años, se trasladó a Buenos Aires para desarrollar su carrera allí, desempeñándose en la compañía de Luis Arata y otros elencos. Pero en 1957 volvió a su ciudad natal y se instaló en ella definitivamente. En 1963 constituyó el grupo Aquelarre con el que recorrió el país y varios territorios extranjeros durante 30 años haciendo clásicos como Shakespeare, Chéjov o Molière y también autores argentinos. En los últimos años era el director-programador del Teatro de Empleados de Comercio. Como autor escribió en colaboración con Oscar Montenegro la obra *Lola Mora, una mujer*, que interpretó Eloísa Cañizares, y con Alma Maritano el

unipersonal *Walt Whitman, una hoja de hierba*. En soledad, fue autor también de *Esperando el lunes*, *Sofía, como la Loren* y el unipersonal *Me queda la palabra*. Como periodista de *La Capital* comenzó a trabajar sobre finales de los sesenta, mientras lo hacía también en el diario *La Tribuna*, un vespertino que salió a la luz en 1928 para expresar el pensamiento de los demócratas progresistas, pasó por varias manos y sobre finales de la dictadura, en 1983, cerró definitivamente. Barreiros tuvo también un programa radial llamado *Desde mi butaca*, que se emitía por Radio Nacional Rosario, y un programa de televisión.

En setiembre de 2006, tuvimos la ocasión de charlar con él y oír de su propia boca varios episodios y peripecias de su larga y rica carrera profesional como actor y director y, en especial, de su labor al frente de la sección de Espectáculos de *La Capital*, donde escribía en lo fundamental de teatro, aunque a veces también hacía alguna crítica de cine. En el período que mantuvimos el diálogo, el matutino había comenzado a menguar el espacio y la relevancia que le dedicaba a la crítica teatral en otras décadas, producto con mucha probabilidad de que su orientación había quedado, como otros medios del interior, bajo la égida de *Clarín*. Cada tanto, sin embargo, aparecían algunas colaboraciones, pero Barreiros, que había cumplido hacía unos meses 77 años y tenía plena lucidez, las desestimaba, considerándolas el inevitable resultado del abandono casi completo del ejercicio de la profesión del crítico en ese medio. "Cuando hablamos de crítica teatral –decía–, estamos refiriéndose a un oficio casi en extinción. *La Capital* hoy casi no le da importancia al teatro, aunque éste funcione y siga llevando espectadores."

–¿En qué año exacto ingresó usted a *La Capital*?

–Lo hice en la fecha en que el matutino cumplió su centenario, lo que significa que fue en 1967. El diario se fundó en 1867 y es el más antiguo en circulación en la Argentina. Cuando entré todavía era tamaño sábana y tenía los clasificados en tapa. Ese año cambió de diseño y más tarde se hizo tabloide. Se trabajaba con impresión caliente en plomo. Y las páginas casi no se diagramaban antes de ir a taller. Y en la imprenta uno aprendía a leer al revés los títulos que estaban en la caja con los tipos de plomo. Y antes la corrección se hacía sobre la llamada "galera" de papel: si había un título o una línea del texto mal y se deseaba reemplazarlos, para operar más rápido y no hacer de nuevo otra galera con las modificaciones y verificar si estaba bien, se los leía directamente sobre la caja, donde estaban al revés. ¡Qué tiempos! ¿Usted alcanzó a frecuentar esas imprentas?

–Sí, claro, en un semanario llamado *El Popular*. ¿Quién le ofreció entrar en *La Capital*?

–De hecho, el que promovió mi entrada a Espectáculos fue Enrique Carné, el crítico teatral que había en el diario cuando entré. Mi incorporación fue para hacer la crónica de una inundación que se había producido en la ciudad. Y en el diario, como les ha ocurrido a muchos otros colegas de mi generación, hice de todo al ingresar, desde noticias policiales y agrarias hasta catástrofes y otras cosas. Y una vez que estuve allí conocí a Fernando Chao, un muy buen crítico de cine en el diario, que me invitó a hacer primero crónicas y luego críticas, pero de cine. Yo aprendí mucho de él. Y, como el teatro no le interesaba casi a nadie, salvo el caso de Carné, éste me fue arrimando poco a poco a la crítica de teatro, un ámbito que yo conocía bien por mi profesión de actor. Y así empecé.

–Por 1965, en exploraciones que hice de críticas de *La Capital* había críticas de Enrique Carné. Hay una, por ejemplo, de *La reyerta*, obra de Carlos Mathus a la que le encuentra "diálogos ingeniosos y graciosos" y que, al terminar, recibió "justicieros aplausos".

–Sí, Enrique escribía por entonces y escribió varios años más, pero luego el que absorbió toda la responsabilidad fui yo. Escribir en un diario como *La Capital* permitía llegar a un público muy grande, porque la gente se desayunaba en Rosario leyendo sus páginas. Y eso impone también el deber de responderle a ese público con la mayor idoneidad posible.

–¿Y cuál era la norma que lo guiaba para que eso sucediera?

–Siempre he tratado de ser lo más objetivo posible en mis críticas. Y veía de todo, incluso las obras banales a las que les brindaba espacio, pero siempre con la libertad de decir sobre ellas lo que pensaba. En el momento en que entré, los medios locales no apoyaban casi a las obras del teatro independiente. Yo, en cambio, las respaldé siempre, pero sin dejar de criticarlas cuando me parecía necesario. Había espectáculos buenos y otros malos. Y yo decía sobre ellos lo que creía. Mi opinión es que el crítico debe proporcionar al lector una información lo más esclarecedora posible, cumplir en ese sentido un rol de docente. En Madrid, la gente va al teatro sabiendo pelos y señales de lo que verá. La información previa permite al espectador tener otras herramientas al momento de ver la obra. No solo ir al teatro, como ocurre en ocasiones, para ver al actor de una telenovela que después del éxito televisivo prueba suerte sobre un escenario.

–¿Eso le habrá traído algunas fricciones con el medio, no?
–Con los locales sí, hay algunos que todavía me odian. Fíjese en el ejemplo que le voy a contar. Una vez fui a ver una puesta de Gustavo Guirado del *Woyzeck* y después de iniciar la crítica explicando quién era su autor, Georg Büchner, hice una crítica elogiosa del espectáculo, que tenía muchos aciertos como el clima que creaban las luces o la banda sonora, pero por ahí dije que en algunos actores –eran alumnos de la Escuela Nacional– no estaban cuidadas las voces. No obstante agregaba que valía la pena ir a ver el trabajo. Y todavía hoy me recuerdan mal por esa crítica.

–Y *La Capital*, ¿ponía alguna restricción a sus críticas más fuertes?
–No, han respetado siempre mis opiniones. Nunca me tocaron los textos. Le cuento en relación a eso un hecho desagradable que viví a raíz de una crítica que le hice a Mirtha Legrand. Ella había venido a Rosario a representar una comedia romántica de Norman Krasna, *Rosas amarillas, rosas rojas*, que en 1958 había tenido una versión fílmica británica interpretada por Ingrid Bergman y Cary Grant. Por ese tiempo, me llamó un corresponsal de *Gente* que no hacía críticas sino crónicas, y me preguntó si quería hacer la crítica para esa revista. Y entonces, sabiendo que la Legrand era muy amiga de la familia Lagos, dueña de *La Capital*, en la crítica local me moví con sumo cuidado e hice una crítica objetiva pero más bien benevolente. Y, en cambio, en la que hice para *Gente* me despaché a gusto y tuve el placer de criticarla a fondo porque no me parecía bueno su trabajo.

–¿Y se enteró que la nota de *Gente* era suya?
–Claro, porque estaba firmada. Entonces, cuando ella leyó lo que había salido en *Gente* llamó a los Lagos y les pidió que me echaran. Pero, con buen criterio, desde el diario me pidieron solo que le hiciera una nota a ella como compensación por la crítica.

–¿Y presiones desde los sectores oficiales de la cultura sufrió?
–Alguna vez por expresiones emitidas en algún medio. Yo tuve un espacio en Canal 5 y un día se me ocurrió decir, ante la pregunta de cuál era mi deseo para el año siguiente, que lo único que pedía era nada más que "los dineros públicos destinados a la cultura fueran a la cultura." Y alguien se sintió aludido en la Dirección de Cultura de la Municipalidad. Era durante un gobierno peronista. Y fueron al diario a pedir directamente que me echaran. Pero no les hicieron

caso. Lo que sí lograron es que me echaran de la Asociación de Actores, donde yo estaba en la Comisión de Cultura. Hicieron una fuerte campaña y comunicaron a los diarios que me habían excluido de sus filas. Recuerdo que en Buenos Aires publicaron una solicitada en defensa mía que firmaron Duilio Marzio, China Zorrilla, Thelma Biral y montones de figuras. Después pasa el tiempo y esas cosas se olvidan. Me siguieron invitando con mi grupo a distintas muestras de teatro zonales y nadie se opuso. Es así. Como hemos dicho alguna vez, la profesión del crítico es insalubre.

–¿Qué elementos utilizaba a la hora de hacer una crítica?
–En principio todos los conocimientos que había adquirido –y luego seguí adquiriendo– en mi experiencia como actor y director. Y lo mucho que había visto en teatro acá y en Buenos Aires, Estados Unidos y Europa. Luego, frente a un autor o un elenco nuevos, me informaba. Si me decían que venía a la semana siguiente un grupo teatral de Varsovia trataba de conseguir la información suficiente para saber cómo trabajaba, cuál era su tendencia y repertorio y todas esas cosas.

–¿Los viajes le sirvieron? ¿A qué países viajó?
–Viajé a Europa en varias oportunidades. En 1991 fui a Madrid, Barcelona y París. En treinta días de estadía asistí a 23 funciones teatrales y cinematográficas, una maratón que no deja de tener sus atractivos, pero que finalmente cansa. Fue por septiembre y estuve en el Festival de Otoño, que se desarrollaba en Madrid y en Barcelona. En 1993 volví a la capital española y más tarde fui a Amsterdam. Y en 1995 fui invitado por una universidad a los Estados Unidos para que diera un panorama del teatro argentino. Y después di dos funciones de mi unipersonal *Me queda la palabra*.

–¿El diario le pagaba los viajes?
–No, el pago de los viajes a Europa salió de mi bolsillo, pero el diario me daba un amplio espacio para escribir sobre todo lo que quisiera. Y así lo hice.

–¿Significa que para ser un buen crítico hay que tener una buena cultura?
–Exactamente. Cultura teatral. Haber visto mucho teatro y haber leído mucho y tener objetividad a la hora de comparar. Yo he visto teatro desde chico, me escapaba de mi casa para hacerlo. A los ocho o nueve años me gané una dura

reprimenda, porque los domingos íbamos a almorzar a la casa de mis abuelos y en uno de esos días me escapé para ver una película en la matinée con mi hermano. Resulta que mi padre era gallego y trabajaba en el ferrocarril. Los bancarios y los ferroviarios eran por entonces trabajadores con estatus. Y mis abuelos maternos eran piamonteses. El abuelo se volvía loco por la ópera, que me hacía escuchar en su casa cuando estábamos con él y me explicaba los argumentos. La abuela, por su parte, nos incentivaba el gusto por el cine y los domingos nos daba 20 o 30 centavos para ir a la matinée. Pero una vez, después de aquella escapada que le conté, nos dio un peso, no sé si era mi cumpleaños o alguna fiesta especial. Mi hermano, que me llevaba dos años, se fue a la cancha. Y yo me fui al teatro Colón de Rosario, que era fantástico y que hace unos años tiraron abajo. En el Colón estuvo dando una conferencia Federico García Lorca, en 1937, cuando visitó la ciudad. El día que asistí a su sala estaba una compañía española con una actriz que se llamaba Socorrito González y en el elenco figuraban los padres de Eloísa Cañizares, que luego fue mi amiga. Y saqué entradas para ver la obra *No te ofendas Beatriz*, así se llamaba. Costaba 20 centavos, nada más. Y me tocó cuarta fila, punta de banco y allí estaba yo con mis pantalones cortos. Y me maravillé con lo que vi. Salí de la función y me saqué una entrada más para otra obra. Daban tres en el día. Y al salir, me quedé de vuelta para ver *Canción de cuna*, que venía después. Fue un banquete de arte para mí, algo extraordinario, una locura. Y claro, me olvidé de mi casa. Mis padres a esas horas ya habían ido a la comisaría a averiguar dónde podía estar. Y al terminar la tercera función me tomé un ómnibus y volví. No quiera saber la zurra que me ligué y el escándalo que se armó.

–De modo que antes de ser crítico, ya recibía sus primeros coscorrones.

–Así es. Y después de eso fui al teatro toda la vida. He visto a Margarita Xirgu, a Lola Membrives y tantos otros talentosos artistas. A la Xirgu la vi en el estreno de *El zoo de cristal*, nada menos. Éramos ocho en la platea. Y ahora los que hacemos teatro nos quejamos si viene poca gente.

–Durante su estadía en Buenos Aires estuvo también en la compañía de Luis Arata, ¿no?

–Sí, primero estuve en Las Dos Carátulas, que dirigía Hugo Marín. Hacíamos tragedias griegas y yo participaba en una de esas obras, que se dio en el Lasalle, en un coro que representaba a los ancianos. Y luego actué con Luis Arata. Hice

una gira con él representando *La mordaza*, de Alfonso Sastre. Creo que fue un error elegir esa obra para su repertorio, porque era un texto de vanguardia, que poco tenía que ver con los hábitos de un capo cómico. Además, en el último acto su personaje no aparecía y cobrábamos relevancia los hijos. Y al poco tiempo la bajó. Gracias a esa gira con Arata conocí casi todos los teatros del país y aprendí mucho a su lado. A él le gustaba mucho el maquillaje, las caracterizaciones. Y en aquel momento, siendo yo un pibe me hizo hacer de viejo, me enseñó a maquillarme y a caracterizar a un hombre de edad. Después me regaló la caja de maquillaje, lo que me emocionó mucho.

–Pero, en Buenos Aires también estuvo en otras obras, ¿no?

–Un día por esos años, final de los cuarenta o principios de los cincuenta, el representante artístico Ernesto Duca me dice: "Pibe, mirá, tengo algo para darte." Y me puso en un elenco con Iris Marga, Nathán Pinzón y Luis Ávila. Éramos cuatro. Se trataba de una obra brasileña deliciosa, que hicimos en el Teatro Montevideo un año entero. Y después su autor, Atilio Pereyra de Almeyda, viajó a Buenos Aires para ver si se podía hacer una gira por el país. Y estábamos por salir de gira cuando Iris Marga pidió que le pusieran una camarera y algunos otros reclamos. Y como no querían satisfacer tantas exigencias, la llamaron a Franca Boni y la obra siguió siendo un éxito. Y salió de gira también con Homero Cárpena, en reemplazo de Pinzón.

–Se fueron de gira sin camarera. ¿Y cuándo creó el Grupo Aquelarre en Rosario?

–En 1963. Con ese grupo trabajé sin cesar y monté infinidad de obras, muchísimas. Todos los años ponía en escena dos o tres. Y en distintos ámbitos: al aire libre, en lugares chicos, grandes, en la Comedia. En éste último teatro monté en 1955 *Los padres terribles* de Jean Cocteau y tuvo un éxito bárbaro. Entonces a los dos meses pusimos *Los monstruos sagrados* del mismo autor y ya no nos fue bien. Me volví a Buenos Aires por poco tiempo para seguir actuando. Estuve allí hasta 1957, en que decidí volver del todo a mi ciudad. Durante la Revolución Libertadora puse también en Rosario *Calígula*, de Albert Camus, obra prohibida durante el gobierno peronista. Y seguimos con el grupo pasando todas las épocas, incluida la de la dictadura militar de Videla. Mi pasión por el teatro ha determinado que hiciera teatro en cualquier lado. En una vieja casa del centro, que ahora es un edificio moderno, recuerdo que tenía un jardín en el fondo y pedí hacer teatro allí. Me lo permitieron y monté *El farsante más grande*

del mundo, de John Synge, y un domingo viene mi hija, que era chiquita y me ayudaba como acomodadora, a decirme: "Papá, papá, está el traductor de la obra." Y veo que en la platea estaba Ulyses Petit de Murat. Vio la función y al terminar se me acercó y me dijo que en Buenos Aires la obra la habían hecho profesionalmente María Rosa Gallo y Alfredo Alcón, pero que acá había notado un gran fervor, y que eso le había gustado.

–Usted me dice que en el diario escribía sobre los teatros independientes, pero sin olvidar a las estrellas que rutilaban en cartelera y las obras que venían de Buenos Aires.
–Es que tenía que hacer de todo. El diario no tomaba personal especializado en distintos temas. Y a ciertas figuras no se las quería perder. Y yo estaba de comodín para varias tareas. Hice también crítica de libros. Cada vez que llegaba algún libro de teatro me lo daban a mí para que lo comentara. Y también los de poesía o lo que fuera. Incluso he ido a cubrir el Festival de Cosquín. Lo hice cuando se cumplieron 25 años de su nacimiento. Y allí hice una crónica y también alguna crítica. Estaban los periodistas de los grandes medios de Buenos Aires y cuando llegaban había sobres con cheques para varios de ellos. A nosotros ni siquiera se nos acercaron para ofrecernos algo. Y eso fue bueno para nosotros porque, con un cheque en el bolsillo, un crítico carece de libertad para decir lo que quiere.

–¿Estuvo también en *La Tribuna*?
–Sí, desempeñé en forma simultánea el trabajo de crítico en los dos medios por varios años, dado que uno era matutino y el otro vespertino. *La Tribuna*, donde fui jefe de la página de teatro, era un diario demócrata progresista, que dejó de salir a comienzos de los ochenta. En *La Capital* llegué a ser jefe de toda la sección de Espectáculos, sin dejar nunca de escribir.

* Luego de esta entrevista, dos meses después más o menos, Héctor Barreiros tuvo la gentileza de enviarme por correo, tal como le había pedido, varios recortes de algunas de sus notas y críticas en distintos años. Hay crónicas, con opinión incluidas, de diversas obras vistas en Europa durante sus viajes de 1991 y 1993, y críticas de espectáculos montados en Rosario, como *Se vende desocupado* (con Nora Cárpena y Guillermo Bredeston, en 1979), *Las troyanas* (con María Rosa Gallo y Selva Alemán, a la que elogia mucho, de 1972), *Los indios estaban cabreros* (en una puesta rosarina, de 1982) y un recital de la cantante

y actriz español la Nati Mistral, entre otras cosas. Entre esos materiales, y sin fecha, estaba un artículo que se refería a la situación del quehacer escénico independiente en Rosario titulado: "Descarnado panorama del teatro". Suponemos que fue escrito entre mediados y finales de los años ochenta, ya pasada la dictadura militar, porque allí se menciona dos puestas suyas (*La cantante calva* y *El cepillo de dientes*) que fueron estrenadas alrededor de 1985 o un poco después. Y es un testimonio, de esos finales de los ochenta –o los primeros tiempos de los noventa–, que estaba caracterizado por carencias muy serias para el teatro local.

El texto decía: "Nada más complicado que pretender reseñar la actividad teatral rosarina en una nota. Es tan diversa, llena de 'clanes', tan heterogénea, que solo quien hace bastante que se maneja con ella puede hacer el intento. En Rosario, no hay teatro profesional, no se producen programas de televisión, no hay radioteatros, no se graban discos y no se hacen doblajes. Por lo tanto, no hay actores profesionales. No obstante, los actores rosarinos tienen un excelente manejo profesional, es decir, actúan con propiedad, con oficio y con sentido de la responsabilidad. Pero no son rentados. Todo esto le da al 'ambiente' un tono especial. Cada uno quiere lo que hace con una pasión casi visceral. Y se tejen intrigas: los celos, las envidias, suelen ser mucho más exacerbados que en un medio donde se compite por el éxito que se traduce en dinero o status. En esas condiciones, grupos laboriosos, empeñados, logran dar a la ciudad un teatro que hace que los espectadores estén preparados para cualquier cosa. De alguna manera, lo que estos esforzados trabajadores sin sueldo hacen, es educar al público, acostumbrarlo al hecho teatral en sí. Luego vendrán las 'compañías en gira' con la promoción manejada desde la Capital Federal, y cosecharán los frutos. Tal vez sea este un panorama un tanto 'descarnado', pero es así. En esas condiciones subsisten, desde hace años, algunos grupos: La Ribera, que tiene en cartel *El jorobadito*, una adaptación del cuento de Roberto Arlt; Aquelarre (*La cantante calva*, de Ionesco, y *El cepillo de dientes*, de Jorge Díaz); Arteón (*Bienvenido, León de Francia*); Caras y Caretas (*Melenita de Oro*); Escena 75 (*La zorra y las uvas*, de Figueiredo y *La nona*, de Cossa); y el Mercado Viejo, con *El acusador público*, de Hochwalder. También existen grupos de ballet que trabajan casi en las mismas condiciones que aquellos, grupos experimentales de música moderna, de folklore, investigadores, estudiosos. En fin, toda la fauna que se crea en una ciudad con gran tradición teatral que viene desde los tiempos en que Rosario era 'el granero del mundo' y a su puerto recalaban los barcos de ultramar, y también de cuando aquellos inmigrantes (en su mayoría

italianos) que se afincaron en el sur de la provincia de Santa Fe nos infiltraron el gusto por la ópera y los grandes teatros, copia de aquellos que habían visto de afuera en Europa. Tal es, en síntesis, el panorama de la actividad teatral en la plaza más importante del interior, donde la temporada no se limita a los meses de vacaciones, y cuyas salas no se llenan con turistas, sino con un público informado, inquieto, conocedor, tal como corresponde."

Julio Cejas, un "rosarigazino" de pura cepa y gran crítico

En la charla que mantuvimos con Barreiros, éste ya mencionaba a dos críticos teatrales de Rosario que por 2006 eran una realidad instalada hace rato y con mucho prestigio en la especialidad: Julio Cejas y Miguel Passarini. De ellos hablaremos de aquí en adelante, empezando por Julio, que es el mayor de los dos en edad (68 años). Redactor de la sección de Espectáculos y Cultura de *Rosario/12* desde sus comienzos hasta un tiempo antes de la pandemia, comenzó en los primeros años de los ochenta como cronista de cine en Radio Nacional y en Radio 2, que era LT2. De allí pasó como crítico de teatro a *Risario*, una revista de humor que tuvo un período de auge muy importante en la ciudad y que trataba de reproducir un poco la onda de *Humor Registrado.* Ha estado en otras publicaciones como *Eclipse*, *Hacer Arte*, *Vasto Mundo*, *Teatro al Sur*, *Picadero* y creó la revista *Espacio Vacío*. Tuvo también espacios en *El diario TV*, en Canal 5 de Rosario y en *Domingos del Interior* (en Gala 6). Es también actor, director y autor, y en los últimos tiempos había vuelto a la actuación, mientras seguía con su profesión en la prensa.

Cejas comentó enseguida que, a partir de 1984 y 1985, y mientras se empezó a entusiasmar por la actividad teatral haciendo talleres de actuación, se vinculó a la carrera de periodismo en Comunicación Social y ambas inclinaciones lo impulsan a ir pensando en la posibilidad de hacer crítica de teatro. La asistencia a varios festivales teatrales del país, donde también hizo talleres más específicos, consolidó esta decisión y lo arrojó de lleno a la crítica, que practicará en algunas de las revistas mencionadas y luego a partir de los noventa en *Rosario/12*. Allí tuvo durante muchos años la contratapa del diario los domingos para que la dedicara a la crítica. Durante la semana no, porque el diario tenía una política restrictiva sobre las colaboraciones en esos días. "Es una página que fui perfilando de acuerdo a lo que tenía que difundir –nos comentó en la entrevista que le hicimos cerca de 2010– y en la que me he

movido con mucha libertad, porque el diario medio la opción de elegir y cubrir lo que me parecía más relevante." La labor de Cejas, igual que la de Miguel Passarini, tiene respecto del teatro independiente un matiz particular, que es la de ser,como se decía en algún momento, "críticos orgánicos" del teatro rosarino, por el robusto compromiso que han adquirido en materia de comprensión y difusión de sus actividades. Claro que, a diferencia, de lo que hacía José Marial, quien decía que solo criticaba a los independientes cuando hacían disparates, en ellos ese vínculo profundo con el sector no se transforma en el de un mirador ausente de objeciones, observaciones o recomendaciones a esa actividad cuando creen que tiene fallas.

Este matiz diferencial lo subrayó Cejas en la charla que mantuvo conmigo en aquella oportunidad: "Un tema para destacar en esta conversación es, respecto de la crítica teatral, que después de tantos años de habernos encontrado en distintos espacios y la repercusión que hemos tenido en la ciudad, nos ha dado el respaldo de ser considerados por ellos gente de teatro. El trabajo de Miguel, por ejemplo, y su propuesta personal excede la que le ha fijado su diario. En la crítica escrita o en el espacio de televisión que ha tenido. Él ha sido en muchas ocasiones como un verdadero productor de algunos espectáculos, en el sentido de que ha contribuido a una divulgación continua de ellos ante los potenciales espectadores. Y ese es un rasgo que se da en alguien que apuesta vitalmente al teatro y es capaz de hechizarse cuando roza la belleza o transmite hondura humana. Es una cualidad detrás de la cual no está el cálculo económico del productor tradicional, surge de otra cuerda del espíritu. Creo que gracias a ese trabajo que hemos hecho Miguel y yo también, la gente del medio ha comenzado a reconocer nuestra labor, que ya no es solo la del crítico que hace su comentario en el diario o la televisión y todo se corta allí. No, es la especialidad de alguien que está haciendo de puente entre ellos y el público que irá a verlos, y también con otros espectáculos que están en otro lugar. Porque tanto Miguel como yo nos hemos calentado para que se pueda llevar a la ciudad otros montajes del país, para fomentar ese intercambio necesario que debe haber entre quienes se dedican a una misma función artística. Y eso ha generado un respeto fuerte de la comunidad de teatreros independientes hacia nosotros, porque cuando opinamos sobre lo que hacen sus integrantes saben que no lo exponemos desde afuera, sino como parte de un mismo fenómeno, de una misma pasión, que es vasta y puede expresarse de distintas maneras."

–¿De dónde viene ese conocimiento de otros espectáculos del país?

–En nuestro caso, el de Miguel y el mío, asistimos, como otros críticos del país, a los distintos festivales que se hacen en algunas provincias, como son los de Santa Fe, Rafaela, Córdoba y otros lugares. También en ocasiones, porque no siempre nos han invitado, en la concurrencia a encuentros o muestras anuales que organiza el Instituto Nacional de Teatro o sus filiales en cada zona. En esos encuentros vemos mucho teatro. Y eso nos permite, además de seguir todo lo que se hace en Rosario, ver lo que genera en otros lugares de nuestro territorio. Durante años hemos seguido a esos grupos que llegan de diversas latitudes argentinas. Y suele sucedernos que una puesta que ahora se puede ver en Rosario, nosotros ya la vimos en un trabajo previo que se hizo en Mendoza, San Juan o Córdoba. Tenemos muchos más elementos para juzgar, porque incluso vistas en años distintos algunas obras suelen mejorar, madurar. Eso no siempre le pasa a la propia gente que crea teatro, que a menudo ven poco de lo que se realiza en otros puntos del país.

–¿Qué elementos pone en juego a la hora de escribir una crítica?

–Sin duda, nosotros construimos nuestros materiales críticos a partir de los conocimientos previos que tenemos, eso es inevitable. Pero al ver un espectáculo, el crítico casi siempre está atento a la posibilidad de encontrar en el escenario algún elemento estimulador, que pueda ser usado para interesar al lector y guiar en algún caso el itinerario de la crítica. Las cosas van variando de acuerdo con cada espectáculo. Sería aburrido leer a un crítico que en toda ocasión usa los mismos elementos para estructurar una crítica. Uno trata de construir con la crítica un discurso poético que pueda dar cuenta del fenómeno poético que se está produciendo desde el escenario. Y a veces nos demoramos más en escribir ese material que nos enamoró y tratamos de reflejar con la mayor fidelidad posible para que, del mismo modo, el lector experimente su propio enamoramiento. Ahí el gran desafío es lograr ese objetivo sin apelar en el lenguaje a términos técnicos que no se entienden, que la redacción sea periodística, sin perder de vista lo literario.

–¿Qué enseñanzas influyeron en tu formación o la siguen influenciando?

–Un gran material de aprendizaje es el haber tomado clases de teatro con distintos profesores, el haber estado con diversos artistas. Además he tomado siempre la precaución de tomar clases en los festivales cuando las han ofrecido. En Rosario, el grupo El Rayo Misterioso, por ejemplo, tiene el buen criterio

de invitar a cada director, antes de que se estrene su puesta, a charlar en un seminario con críticas o artistas sobre los lineamientos sobre los que se basa su estética. Esos seminarios son muy útiles.

–¿Qué características notás en las críticas actuales?

–Veo desde hace un tiempo como una intención de imponer en las redacciones de los diarios comentarios que sean más descriptivos que analíticos. Descriptivo al punto de señalar la temperatura de la sala o cómo se vistió una señora del público. Y eso en periodistas incluso con muchos años de trabajo. Esa costumbre convierte a la crítica en pura banalidad. Lo peor es que muchos teatreros han coincidido con esa línea porque es lo que les interesa hacer. En rigor piensan que la pura descripción, sin crítica, ayuda más a que la gente vaya a ver sus trabajos. Esa perspectiva es muy empobrecedora para el teatro y el público que lo ve. Apunta a que en los medios y en la crítica, prevalezca el "todo vale", "está todo bien" y si alguien se permite cuestionar esa conducta se lo tilda de inmediato de viejo obsoleto y aburrido. Me parece que es muy claro lo que se proponen. Uno es crítico porque eso está incorporado a su manera de ser, a su concepción de la vida. No se puede ni se debe ingerir cualquier plato que te dan y encima tratar de digerirlo y sentirte bien. Uno se ha formado con una actitud crítica y perder eso es como perder una parte del alma.

***** Para la época en que entrevistamos a Julio, *La Capital* había dejado de ser el diario que era en décadas pasadas en materia de dedicación al teatro. "En *La Capital* hubo mucho espacio para la crítica en el tiempo que estuvo Héctor Barreiros. En la actualidad, no hay nada más que reseñas o comentarios ligados a la actividad comercial del teatro. Se privilegian determinados espectáculos que tienen buena publicidad paga para el diario o que le interesan a éste porque favorece determinados negocios. Y el teatro rosarino, que ha florecido de distintas formas, y que es el que Miguel y yo más abordamos, no tiene casi eco en ese diario, que no lo toma ni da relieve, salvo en muy escasas oportunidades. Lo que indicaba Julio sobre el florecimiento del teatro independiente es interesante, porque coincidía con una evaluación que haría varios años más tarde, en 2015, en una entrevista que le hicieron en una revista y en la que señalaba, precisamente, que era por ese año o tal vez un poco antes de que comenzara un período de expansión del teatro independiente de Rosario. La nota y los datos son, además, clarificadores porque contrastan en ciertos aspectos con aquel panorama que pintaba Barreiros en el artículo

suyo de fines de los ochenta o comienzos de los noventa y reproducido más arriba. Éste crítico sostenía que en Rosario no había teatro profesional. En la entrevista a Cejas a que aludimos, él indicaba, en cambio, que en 2012 ya se había creado la Comedia Municipal Norberto Campos, producto de la movilización del Movimiento Vea Teatro Rosarino, que irrumpió en la escena local y, junto a la delegación Rosario de la Asociación Argentina de Actores, impulsó la fuerte movida. Y que también estaban en funcionamiento por 2015 la sala estatal Lavardén y los centros culturales CEC y el Teatro Príncipe de Asturias, del Parque España, que contaban con subsidios oficiales. Ese hecho había profesionalizado una porción del teatro existente –tal vez aún menor a la deseada– con muy buenos resultados (Cejas mencionaban al respecto la excelencia de las puestas en La Comedia de *Relojero*, *Doña Disparate y Bambuco* y *Gol de Oro*), que se sumaba a esa ola general de revitalización donde tenía un papel destacado y muy especial el teatro independiente.

¿A qué se debía ese crecimiento?, preguntaba el periodista que hacía la entrevista, en la que intervenían, además de Cejas, el actor, titiritero, dramaturgo y director Christian Álvarez, y el crítico teatral y periodista de *La Capital*, a la vez que encargado de prensa de la Comedia, Ulises Moset. Éste último sostenía que se debía, entre otros factores, a la modernización de la ciudad y el crecimiento de su población, que exigía una mayor diversificación de los espectáculos.Cejas no descartaba este factor, señalando, sin embargo, que no incidía en una mayor presencia de público en las salas. Y que el crecimiento para algunos pasaba por el triste logro de "revitalizar el teatro de revistas o de comedia brillante, el teatro de los bares, y la insurgencia cada vez más increíble del musical." Afirmaba enseguida que, según su criterio, el teatro local venía experimentando un crecimiento, una subida en la cuesta, no solo producto del desarrollo urbano y demográfico, sino también del espíritu de resistencia que habían tenido, sobre todo, los núcleos más inclinados a la experimentación, casi todos independientes.

Producto de todo ese análisis, un balance que hacía la entrevista de la oferta teatral de Rosario consignaba: "Más allá de los teatros comerciales más importantes de Rosario como El Círculo, el Broadway, el Auditorio Fundación y el Mateo Booz, más de 25 obras de teatro se presentan cada fin de semana en más de 15 salas independientes, como el Cultural de Abajo, Arteón, Caras y Caretas, CET, El Rayo, entre otras." A lo que había que añadir las obras que se veían en las salas oficiales. Y agregaba: "Son más de 20 grupos de teatros locales que trabajan arduamente para presentar obras nuevas cada año y mantener una

nutrida oferta con sello local." Después, ya refiriéndose a la cantidad de público que asistía a las funciones de los grupos independientes, Christian Álvarez decía que éstos últimos tenían en ese momento más posibilidades para producir y que esas producciones subsistían poco tiempo en sus salas con un porcentaje de público cautivo. Y que la capacidad de producción se debía en su mayor porcentaje al aporte estatal tanto de la Nación, la provincia y la municipalidad. Es bueno aclarar, creemos, y sin menoscabar el respaldo local, que esos aportes en una proporciónnada desdeñable han venido del Instituto Nacional de Teatro y de sus filiales en las provincias, pues, a pesar de no ser nunca enjundiosas, han contribuido con lo que dan a aquella floración o despunte del teatro independiente que mencionábamos. Claro: no se preveía aún la llegada del macrismo por cuatro años y la pandemia.

Miguel Passarini, otro crítico de fuste en Rosario

Si la crítica teatral en Santa Fe ha tenido un bastión poderoso en su defensa y expansión en las últimas décadas, eso es atributo principal de la labor de quienes considero ha constituido el "triángulo de oro" de su práctica profesional en la provincia: Roberto Schneider, en la ciudad capital, y Julio Cejas y Miguel Passarini en Rosario. Soy amigo de los tres, he pasado días inolvidables con ellos en los festivales, discutiendo sobre temas que incumben a la profesión o divirtiéndonos (con Julio cantando como locos desaforados fragmentos de áreas de ópera en distintas ciudades del país, para pavor de los oídos ajenos; haciendo payasadas con Roberto en cualquier lugar, riéndonos a carcajadas con Miguel de los chistes que se nos ocurrían sobre nosotros mismos). Ellos se han ensamblado en mi memoria como responsables de algunas de las horas más felices de mi existencia. Por eso, y a riesgo de dejarme arrastrar por ese gran afecto, digo lo que digo de ellos porque tengo pruebas rotundas de su enorme capacidad profesional. Creo que aún puedo distinguir entre lo que es cariño –o aquello que no lo es, como me ocurre con otros críticos–, y el reconocimiento a lo que es la capacidad de otro profesional. De ahí que no tenga ningún pudor en decir que han sido y son tres pequeños gigantes en la lucha por preservar la profesión en su territorio y el país. Una profesión minoritaria, porque, convengamos, que millones de personas desconocen o sienten indiferencia por ella, prueba irrefutable de que su ausencia no detiene ni detendrá la continuidad de la existencia de la sociedad humana, pero que potencialmente la hace más

pobre. Hasta el propio teatro podría proseguir sin ella, aunque habría que preguntar qué teatro. Pero, tanto en el teatro como en la vida social, la falta de crítica es una disfunción que pauperiza el espíritu. Por eso, durante muchas décadas de la historia moderna, esa especialidad y la crítica social concitaron fervorosas adhesiones de muchos sectores de la sociedad, entre ellos escritores e intelectuales involucrados en su práctica, conducta que en el medio social no ha desaparecido pero se ha debilitado mucho. Y aquello ocurrió debido a que todas esas personas descubrieron que en el universo mágico del teatro se revelaban verdades trascendentes, que lo que sucedía en ese escenario de ficción era también una vertiente de una función imprescindible del intelecto humano más atada a lo real, que es el discernimiento crítico en general, esa necesidad de analizar a cada momento, evaluar qué es lo que tenemos delante y discernir así cuáles son las mejores reglas de convivencia de la raza humana y los caminos más aptos para avanzar y sobrevivir en ese bosque a menudo incomprensible e inextricable que es la vida. ¿Servía al mismo tiempo para entretenerse y divertir? También, desde luego, como pasa hoy mismo, pero sin dejar de pensar, sin desvanecerse en el mero culto de lo que se ve.

En Rosario, Miguel, el más joven de los tres periodistas mencionados, tiene 55 años, y es desde los noventa el crítico que con más fuerza y talento que ha trabajado, junto a Cejas, en pos de la afirmación de la especialidad. En las páginas que siguen transcribiré los fragmentos más importantes de una charla que desarrollé con él por la misma época que la mantuve con Julio y Roberto Schneider. Este diálogo se enriquecería luego con otros intercambios y datos más nuevos que actualizaron mucho lo que ya se había hablado antes. El material del primer encuentro es el que continúa, mientras que el segundo irá indicado por el subtítulo: Nuevas preguntas, a fin de que no haya confusiones temporales. Quiero aclarar que, además de su labor en la profesión, Miguel es una persona que se ha dedicado a pensar su práctica y tiene infinidad de escritos sobre la naturaleza y función de la crítica. Uno de esos trabajos es una ponencia que escribió para una mesa redonda realizada en el Argentino de Teatro de Santa Fe en 2019 y que, como algunos otros trabajos que me han parecido interesantes, serán tratados o mencionados en otros tramos de este libro.

–¿Cómo llegaste a la crítica teatral?

–Mi llegada a la crítica teatral es extraña, porque yo estudié arquitectura. Desde los primeros años del noventa, sin embargo, tenía ya mucha afición por el teatro y el cine y unos amigos, que emitían un programa de televisión,

tuvieron la idea de que podía hacer en su espacio una columna dedicada al espectáculo. Les dije que estaban locos, pero me insistieron. Así que empecé por ese tiempo a trabajar en televisión en dos noticieros. Y me empezó a ir bien. Me di cuenta que eso que aparecía como un *hobby* en mi vida podía ser también una posibilidad de laburo. Y desde ahí no paré más. El teatro me interesó desde siempre porque mi viejo fue cinéfilo y teatrero de alma toda su vida.Y por su influencia estuve en mi juventud ligado a las noticias y notas periodísticas, pero extrañamente a la hora de elegir una carrera me incliné a estudiar arquitectura, que terminé pero sin dar la tesis final. De modo que no ejercí nunca la carrera. Resulta que ya me estaba recibiendo, cuando en paralelo me empezaron a llamar de un lado y del otro y comencé a trabajar. Y finalmente opté por el periodismo. Recuerdo que, entre esas tareas, empecé a escribir durante un tiempo para la revista *La Maga.* Eran notas sobre el teatro de Rosario. En esa publicación nunca escribí en el formato de crítica, porque leía las críticas y me parecían responder a una estructura vieja, perimida, nunca pensaba que iba a hacer crítica de teatro. En *La Maga* hacía entrevistas, notas de investigación o informes, aunque no en el formato clásico de la crítica.

–Pero, ¿primero fue la televisión?

–Sí y enseguida empecé en radio. Laburaba muchísimo, en televisión y haciendo columnas en dos o tres programas de radio. En materia de escritura, lo primero que hice fue en una revista de artes y espectáculos de Rosario que se llamaba *El muelle* y que duró un año más o menos. Y comencé escribiendo comentarios de teatro. En televisión y radio jamás tenía un texto escrito de antemano, iba al toro y hablaba. Por ahí hacía entrevistas también. Mientras escribía en *El muelle* se abrió en Rosario la tecnicatura en periodismo de TEA. Y me pareció que, a pesar de estar trabajando ya en la profesión, era interesante hacer allí los dos años que duraba la cursada. Me recibí y me llamaron además para ser docente, para dar una materia de artes y espectáculos a la que renuncié cerca de 2005. Y en 1998 se abrió *El ciudadano*, diario en el que todavía estoy, pero que atravesó diversas vicisitudes, algunas muy traumáticas, en su travesía por el tiempo. Me llamaron del diario para que hiciera crítica de teatro desde el comienzo. El medio pintaba como una alternativa diferente de lo que había en la ciudad. De hecho lo fue, porque se constituyó en un diario importante, por lo menos en los dos años siguientes, hasta el año 2000. Teníamos ocho páginas por día en un suplemento estanco y su enfoque cambió en cierta forma la manera de ver el teatro de Rosario, independientemente de que Julio Cejas

ya se venía ocupando hacía mucho tiempo del tema, pero en este diario el teatro de la ciudad comenzó a ser tapa de suplemento. Con paciencia empecé a hacer todo un seguimiento, al principio elaborando informes históricos sobre el teatro, porque era como tomar una posición, indicar a dónde estaba parado, cuáles eran las escuelas y cómo se formaban, y otra serie de cosas. Al año siguiente de entrar al diario, en 1999, me mandaron 20 días a cubrir el Festival Internacional de Teatro de Buenos Aires, era una actitud realmente atípica en ese momento, rarísima, porque estaba en un hotel con una notebook haciendo notas, entrevistas y cubriendo teatro, y publicaban dos páginas por día con el material que les mandaba, un espacio que no le dedicaban ni los diarios de Buenos Aires.

–¿Y cómo siguió la historia?

–El diario empezó a vender más de 10 mil ejemplares diarios, que superaba la venta de *La Capital* en ese momento. En cuanto a lo profesional, cuando me instalé como el crítico teatral del diario hacía los avances y luego las críticas, y eso generó un mayor interés por el teatro de Rosario. Conmigo aparecía una nueva persona que se volcaba al teatro, porque hasta entonces Julio era el único que se ocupaba del tema en Rosario. Y ya nos conocíamos, pero muy pronto empezamos a entablar una amistad y a largarnos, juntos, a redescubrir el teatro de la ciudad al que nadie le daba espacio ni importancia en el periodismo de esos días. En esos años, 1998, 1999 y 2000, muchos espectáculos tuvieron tapa en *El ciudadano*. Incluso esa mayor cobertura repercutió en el público porque las notas se levantaban en las radios y se armó como una movida importante. En abril de 2000, *La Capital* compró *El ciudadano* y lo cerró. Nos despidieron a todos los empleados el 29 de abril, éramos 270. Y ahí los despedidos iniciamos una campaña de reapertura del diario, un hecho que ya había sucedido en la historia de Rosario. *La Capital* se había ya fagocitado por entonces a varios otros diarios que salieron en algún momento a hacerle una competencia que le resultaba inconveniente. Debido a eso, los diarios no duraban nada. Nos mandamos a la calle e hicimos mucho ruido y al mes y medio se volvió a abrir con otro formato, totalmente distinto, donde de entrada me volvieron a convocar.

–¿Qué hiciste en esa nueva etapa del diario, la que comenzó en 2000?

–Además de ocuparme de teatro, fui reemplazo de jefatura, porque en la flamante estructura que se impuso en la sección, su jefe debía ser un crítico de cine. Y yo que hacía teatro, hacía los reemplazos de jefatura. Teníamos cuatro páginas por día, dos eran cartelera y dos volcadas al contenido. Los

fines de semana eran cinco, una más por sábado y otra más por domingo. El diario tenía 32 páginas, cuando en su comienzo había llegado a tener más de 60. El retroceso fue evidente. Aparte antes de esa fecha los suplementos eran estancos y al reabrirlos se los ubicaron dentro del cuerpo del propio diario, salvo el de deportes. Al principio, al reabrir el de Espectáculos, y debido a la idea que se intentó aplicar de hacer un diario popular, se tornó muy difícil trabajar, porque el concepto de lo que debía ser esa sección se reducía al puro chimento de televisión. Era una cobertura muy frívola. Y nosotros, desde la redacción, volvimos poco a poco a reformatear el diario. Así que un tiempo después volví a publicar otra vez crítica teatral en esa segunda etapa, aunque se publicaban en un diseño más ajustado a la moda. Todas iban precedidas por una volanta, título, bajada y una cabeza como estructura de nota, una ficha técnica y un puntaje, que evaluaba su acierto de uno a cinco.

–Esa experiencia es interesante, en parte, como reflejo de un proceso de defensa de algunos géneros, formas o criterios periodísticos que, a veces, se pudieron concretar en los diarios de algunas provincias por iniciativa de los propios profesionales.

–En el interior hay una realidad que se ha repetido bastante y ha sido confirmada al hablar con colegas de todo el país: que si nosotros no hiciéramos coberturas de teatro, si no lucháramos por hacerlas, con seguridad los diarios no se ocuparían casi de esta actividad. Las notas de teatro en el diario han sido muchas veces cabezas de página y en ocasiones han ocupado hasta una página gracias a nuestra insistencia. Los avances y retrocesos en esa materia se producen según sea la historia y trayectoria del grupo o la importancia del proyecto, pero si nosotros no hubiéramos estado atentos y preocupados en esa etapa por ciertos hechos artísticos, nadie se habría tomado el trabajo de decirnos que cubriéramos teatro, porque en la cúpula del diario nadie sabía en aquel tiempo de qué trataban los espectáculos de teatro, no tenían ni idea. Me ha pasado de decirle a alguien: "me voy a cubrir un festival de teatro del Mercosur a Córdoba." "¿Y eso qué es?", me preguntaban. La decisión de sostener aquellos proyectos que nos han interesado ha sido siempre nuestra y con mayor o menor respuesta según fuera el grupo que llevara el comando editorial. Nosotros en la sección nos proponíamos cuando veíamos que un espectáculo de Rosario se despegaba del resto, por la calidad de la propuesta, o porque empezaba a circular por festivales, etc., a asegurar que todos los fines de semana ese trabajo tuviera un destacado dentro de la sección o una columna

de destacado con fotos. El plan era: hay que tratar de sostenerlo en el tiempo para quien no leyó la crítica o no se enteró del espectáculo pueda verlo en un destacado y vaya a la sala donde se representa.

–¿Has hecho crítica de todos los espectáculos en Rosario?

–Yo tomé como posición, en algún momento, no ir a ver espectáculos a los que no me invitaban, no hago más crítica de los espectáculos que no me piden que la haga, porque antes hacía eso, iba a ver todo y reseñaba todo y he tenido muchos problemas con gente que me ha llamado por teléfono para putearme. Entonces, si a un grupo no le interesa mi opinión, no voy. Existe gente, en cambio, y este es un fenómeno que se está dando mucho en los últimos años, que le interesa la mirada de afuera, descomprometida en términos de que no soy una persona del ámbito teatral en los términos más clásicos: no soy autor, actor, escenógrafo, iluminador o director, no soy ni miembro ni fundador de un grupo, sino alguien que tiene una mirada sobre el ámbito teatral. Hacen un ensayo y voy a ver un ensayo y hago una devolución, y después cuando voy a ver la función de estreno, o algo después, noto si hubo o no preocupación por algunas de las cosas que les planteé, si fueron atendidas. Es un fenómeno que se está dando ahora, son personas a las que les interesa esa mirada previa. Y aparte, porque nosotros estamos muy cerca de los recorridos de los directores y de los grupos, yo sé qué van a estrenar el año que viene, en qué proyecto están trabajando y me junto con alguien de ellos, tomo un café y hablo. Me parece que eso forma parte del trabajo. No puedo desconocer el contexto en que se produce teatro en la ciudad donde vivo. Entonces no puedo ver de la misma manera si viene Cristina Banegas a hacer en Rosario *La señora Macbeth*, donde me siento para cumplir con esa función específica, miro el espectáculo y doy mi opinión, que si veo un espectáculo de Rosario con las limitaciones técnicas con que se produce teatro aquí, con una serie de cuestiones que todos conocemos. Y entonces ese es también un parámetro que tomo en cuenta, más allá de que le pueda señalar defectos cuando los hay.

–¿Tuviste también un programa de televisión en canal 4, no?

–Sí, un programa en Cablehogar, la única empresa de cable que es de Rosario, no es ni Multicanal ni CableVisión. Estuve por dos años: 2005 y 2006. Y ese programa se llamó *Puro Teatro* e iba los jueves a las diez de la noche y repetía los sábados a las nueve y los domingos a las siete de la tarde. Lo grabábamos en el Teatro de la Comedia y éramos un equipo de unas diez personas, entre

las que había estudiantes de cine y una fotógrafa que hacía fotos fijas durante el programa. Nos dedicábamos a las investigaciones o entrevistas y a emitirlas durante una hora con cuatro bloques.

–Sé que también en *El Ciudadano* te dedicás como especialidad al teatro, pero escribís cada tanto sobre otros temas.

–Yo pasé por la cocina del diario cuando *El Ciudadano* todavía no estaba en la calle y por varios meses hizo números cero. Conozco lo que es información general y a veces he colaborado con contratapas de opinión sobre temas de sociedad, porque me interesa. Un periodista –es mi convicción– no puede vivir en la burbuja de hacer crítica de teatro y nada más, hay otras cuestiones como la política y el teatro es un hecho político. Lo que quiero decir es que, más allá de la crítica teatral, no se puede desconocer lo que es el fenómeno del teatro en nuestras ciudades. Si no sé qué cantidad de salas hay en Rosario o el número de funciones que se realizan los fines de semana, sería un ignorante como periodista, independientemente de que haga una crítica o reseñe un espectáculo. Me parece una irresponsabilidad como periodista ignorar o negar eso que está pasando. Lo mismo pasaría si hay una revuelta o un piquete y no le doy bola, estaría negando la realidad o mirando para otro lado.

–¿No perjudica el punto de vista del crítico el estar tan cerca del espectáculo?

–En mi caso no porque yo hago hincapié sobre ese tema en la nota previa. Si digo en la nota que algo está mal del espectáculo, lo justifico. Y dejo abierta la posibilidad de que eso pueda cambiarse. Por eso no voy más a los estrenos, voy a la tercera o cuarta función. Antes iba a todos los estrenos y veía un espectáculo que no me gustaba y me invitaban a los dos meses a ver cómo había cambiado. Entonces opté por ir después de que el espectáculo había sido representado unas cuantas veces. La ventaja que creo tener, entre comillas, es que hago también las notas de avance. Conozco generalmente el proceso. Hablo previamente con los responsables del montaje, los cito luego al diario donde hacemos una larga entrevista en la que, además del director, viene un actor o alguien que estuvo involucrado en la puesta. Y me suele suceder lo siguiente: hay muchos directores que manejan muy bien el universo de la palabra y me hablan en la entrevista de cosas que no veo luego en el escenario. También ese detalle me sirve como parámetro para ver el espectáculo, porque si vos me estas contando que agarraste a *Esperando a Godot* e hiciste una versión recontra original y después

voy a ver el espectáculo y no tiene nada que ver con lo que me contaste, ahí hay una ruptura dialéctica entre el proceso de creación y el espectáculo que a mí me sirve de referencia.

–¿Cómo construís la crítica? ¿Escribís con una estructura previa?
–Esa estructura, más lavada o menos lavada, es inevitable y siempre aparece. Respeto en la estructura de la crítica el aspecto periodístico. Y aprendí de los maestros Cejas y Schneider a ir con una libretita y una lapicera a los espectáculos, porque suelo abrir las críticas con alguna frase que a mí me quedó flotando en la cabeza. Veo una obra teatral y un personaje dice: "El olor de la felicidad apesta" y esa frase me patea la cabeza. Y en el mismo momento en que esas palabras me sacudieron me digo que no puedo dejar de ponerlas en la crítica. Sin revelar nada. Pero también, a lo mejor, hay un momento del conflicto en el espectáculo, un objeto que aparece en escena u otra cosa que te movilizan. Eso tiene que ver con la sensibilidad de cada uno, es una mirada muy personal, pero casi siempre hay algún dato de esa realidad que me sensibilizó y que utilizo al abrir la crítica. Después el resto tiene que ver con otros datos: si el grupo que acaba de estrenar se formó recién, si es un espectáculo concertado o tiene historia como El Rayo Misterioso, por ejemplo. Entonces ahí debo retomar la historia de ese grupo porque no me puedo olvidar de que tiene tantos espectáculos estrenados, tampoco si es la versión de un clásico o es un texto de dramaturgia de actores o de creación colectiva. Son datos determinantes. Y por último tomar en cuenta temas como la estructura, el autor, el director, la dramaturgia, los rubros técnicos.

–¿Escribís en tu casa o en el diario?
–Cuando me interesa mucho un espectáculo y es parte de un proceso en el que estuve cerca, escribo una crítica que se acerca mucho más a la hermenéutica que a la crítica periodística. Que es la crítica ideal, la que pienso habría que escribir. Suelo hacer ese proceso. Nunca escribo críticas en el diario, sino en mi casa. Esa es otra realidad, no puedo hacer una crítica en la vorágine del diario, soy minucioso, muy cuidadoso con la escritura y me gusta armarla bien, así que me quedo en casa hasta cualquier hora para escribirla, a veces tardo mucho más, y la envío a mi casilla de correo al diario para retomarla al día siguiente. Y allí la suelo limpiar, para bajar ese lenguaje, que puede resultar hermético para el lector de un diario, a un lenguaje más periodístico en términos técnicos. A veces hemos hecho para el diario y luego para *Picadero* una crítica más detallada.

Pero también es un proceso que a mí me sirve mucho porque queda el registro de lo que creo debería ser la crítica del espectáculo, la verdadera, la formal. Después lo que se publica suele ser más lavado. Pero siempre escribo crítica porque me gusta, porque en general me gusta escribir y de hecho escribo todo el tiempo, incluso teatro, porque me interesa mucho la escritura.

–¿Por qué creés que la gente de teatro se enoja tanto cuando le hacen una mala crítica?

–Porque vivimos en una sociedad inmadura, con una democracia que no está del todo instalada y menos desarrollada en la cabeza de una gran cantidad de personas a las que les cuesta discutir, aceptar las diferencias, hablar con el otro respetándolo. No tenemos madurez para debatir. Son fenómenos concatenados, todo tiene que ver con todo. Los artistas además son muy narcisistas y se enojan. Y eso aun sabiendo que la mirada del crítico no es la última palabra, porque si así fuera todos coincidiríamos con él en lo que expone sobre el espectáculo. Y no es así. Entre nosotros mismos pasa que hay espectáculos que nos interesan a unos y a otros no.

–¿En el análisis de los espectáculos vos cambiaste? ¿Comenzaste a darle más relevancia a otros elementos de la puesta que antes eran subvalorados?

–Cuando empecé a escribir crítica me di cuenta para qué había estudiado arquitectura, le encontré un sentido. El hecho de saber reconocer un espacio, haber leído a Le Corbusier, los fundamentos del diseño de Scott, saber teoría del color, de la forma, la historia del arte, todo lo que había estudiado en arquitectura, me ayudó mucho. Incluso me sirvió el hecho de haber estudiado urbanística en la facultad y haber leído a los grandes maestros en esa disciplina en el mundo. Y hoy le encuentro sentido al hecho de reconocer las escalas, la escala urbana, cuál es el concepto, el criterio de puesta, pero es porque se dio casi por casualidad, incluso en el tema de la luz, uno estudia en Arquitectura reflexión y refracción de la luz en física en primer año. Entonces entiendo el fenómeno de la luz también desde otro lugar, desde la física. Eso me abrió un terreno y me permitió entender sobre simetría, axialidades, composición, que me vino bárbaro, pero que era algo que lo tenía incorporado y de pronto me sorprendo en una crítica escribiendo sobre fundamentos del diseño y digo qué estoy haciendo.

–¿Qué cosas eludís en la crítica?

–Me molestan de las críticas en especial los adjetivos calificativos, palabras como estupendo, extraordinario, que trato de usarlos en un caso que realmente valga la pena, porque pienso que si pongo un adjetivo así después no puedo poner otra cosa. Es como un techo, y tampoco me gustan las críticas demasiado descriptivas. Puedo contar un espectáculo o contar lo que acontece en ese espectáculo o las sensaciones que me despierta sin ser descriptivo, ni decir de qué se trata. Una crítica que me cuenta el espectáculo no me sirve, para eso prefiero leer una sinopsis cuando lo voy a ver y enterarme así. Pero, por encima de todo, una buena crítica debe ser un texto literario de calidad.

–¿En el diario, se revisan los materiales entre compañeros?

–En *El ciudadano*, por ejemplo, que es un diario chico donde nos conocemos todos y nos bancamos mucho, nunca publicamos algo antes de que lo lea un compañero. Yo le doy mucho valor a eso, es muy bueno porque siempre ven algo en la crítica que no percibí. Leen la nota, te llaman y te preguntan: "¿acá qué quisiste decir?" Y, a lo mejor, yo creía que estaba claro y no es así, y puedo reverlo, poner una coma, un punto seguido, una subordinada, y aclaro.

–Eso antes era normal en los diarios, hoy no.

–Yo renuncié a la docencia porque no soportaba más a ignorantes que no sabían ni cómo empezar a escribir. Tenía que hacer un trabajo preparatorio que se relaciona con la escuela secundaria, que tenían que saber al ingresar a periodismo. Había ocasiones en que debía enseñarles qué es sujeto y predicado.

–¿Y los grupos valoran las críticas?

–Algunos las recortan para ponerlas en una carpeta que les sirve para pedir subsidios, nada más. Pero, por fortuna, en Rosario existen algunos grupos distintos. Pasa con ellos una cosa que está buena: suelen ampliar a escala las críticas y ponerlas en un panel adentro del teatro. Es como un viejazo, porque eso se hacía en los años ochenta, pero lo siguen haciendo. Y cuando entran los espectadores y les preguntan sobre el espectáculo les dicen que en el *hall* hay una crítica sobre lo que verán y que si les interesa vayan a leerla. Y a veces son críticas elogiosas, y hay otras que no tanto. Me parece valioso.

–¿El espacio dedicado a la crítica se debilita? ¿Habrá que ir a las publicaciones especializadas?

–Creo que la crítica no va a desaparecer en la medida en que no desaparezcan los críticos, porque a ver: ¿qué es un crítico? Soy un crítico por naturaleza, pero en todos los aspectos de la vida, no sé si es a favor o en contra, pero tengo opinión sobre la política, sobre la televisión, sobre otros medios gráficos, trato de tener una opinión y la discuto, la debato y la confronto con mis colegas. Eso es lo que nos separa de la generación del cincuenta o el sesenta que vivían en una especie de burbuja donde solo veían teatro. Por lo menos en Rosario. A mí interesan las escrituras sobre sociología, antropología, filosofía. Es una actitud que choca con el criterio dominante de la sociedad donde la crítica no está bien vista. Los dueños de los medios ya no son lo que eran, algunos compraron medios porque era más negocio que comprar un supermercado.

–¿Un referente en la crítica anterior a tu época?
–Héctor Barreiros, quien tuvo mucho protagonismo durante años. Y fue parte del teatro independiente. En ocasiones hacía críticas lapidarias, no se callaba sus opiniones.

Nuevas preguntas en 2020

–En la entrevista anterior me contabas la historia de *El Ciudadano* desde su creación hasta que la compró *La Capital*. ¿Podrías actualizarme algunos aspectos de la historia posterior hasta su conversión definitiva en cooperativa?
–*El Ciudadano* papel y su versión web *(elciudadanoweb.com)* es desde noviembre de 2016 un diario cooperativizado que llevan adelante 60 trabajadores, entre los que estoy yo. Antes de esta reconversión pasó por varias manos, y el último dueño, dado que habíamos quedado dentro del espacio de *Ámbito Financiero*, fue el Grupo Indalo. En esta nueva etapa, la de la cooperativa, estoy a cargo como jefe editor de la sección Espectáculos y Cultura, pero sigo abocado al teatro y sigue siendo una elección personal. El diario tiene 32 páginas y en este momento potenciamos muchísimo la web, dado que entre otras cosas quintuplicamos la cantidad de visitas diarias que a lo largo del mes rondan el millón de personas y estamos entre las páginas más leídas de la ciudad y la región. Al mismo tiempo, estamos sufriendo las consecuencias del monopolio del papel y debemos pagar carísima la impresión; es un mecanismo bastante perverso porque es el papel lo que garantiza en gran medida la pauta oficial.

–Me gustaría también que me actualices tus ocupaciones en los últimos años, sobre todo si estuviste en otros medios. ¿Cómo quedó, por ejemplo, tu trabajo en Radio Nacional?

–Con relación al trabajo, estoy en el diario desde 1998, desde la hora cero y hasta el presente. Creo que ya obedece a mi conocida obstinación. Y hace una década, desde marzo de 2011, que trabajo en Radio Nacional Rosario. En un principio fui columnista de Espectáculos y Cultura, para eso fui convocado. Y al poco tiempo derivé en la conducción del programa de la mañana, algo que hice por casi cuatro años con buena repercusión y reconocimiento. La llegada del macrismo a finales de 2015 trajo a la radio la peor de las gestiones, el director nombrado me sacó de la conducción y me volvió al rol de columnista, como si yo desde ese lugar no hubiese podido bajar línea; pensarlo de ese modo es no tener ni idea de qué se trata el periodismo cultural. Y así sigo, trabajando de columnista, haciendo notas de espectáculo en general y de teatro en particular. Al mismo tiempo, en marzo de 2019, luego de una larga charla con Cristina Tamburello, actriz, dramaturga, directora de cine y teatro local, le escribí a Javier Daulte, dramaturgo, director y gran maestro del teatro argentino, preguntándole por los derechos de *Proyecto Vestuarios*, uno de sus recordados trabajos estrenado hace una década e integrado por las obras *Vestuario de hombres* y *Vestuario de mujeres*, por ese entonces, con dos elencos muy buenos.

–¿Les habían gustado las dos obras?

–Tanto Romina como yo habíamos visto, aunque en diferentes lugares y circunstancias, esas obras donde la intimidad de hombres y mujeres estalla a través del realismo más radicalizado. Y ella quería trabajar la cuestión de género en el teatro como lo estaba haciendo en paralelo con sus proyectos audiovisuales, "en la ciudad más feminista de la Argentina", como suele decir habitualmente acerca de Rosario, con un elenco numeroso como también lo había hecho en su último *De cómo estar juntos*. Fue así que, luego de esa charla, el nombre de las obras surgió de inmediato tanto como las ganas de adaptarlas y montarlas en Rosario, y también la posibilidad de sumarme y sumar al proyecto a la Cooperativa de Trabajo La Cigarra Limitada, también abriendo una nueva puerta al colectivo de trabajadores que integran la cooperativa que además hace el diario *El Ciudadano* en relación con la producción y difusión del teatro local, pero por sobre todo porque ambas obras transitan temáticas de una agenda compartida con la que lleva adelante el diario desde sus comienzos. Finalmente estrenamos con mucho éxito y muy buenos comentarios el 7 de marzo, pero

a la tercera función debimos bajar por la pandemia, pero pensando en que la repondríamos ni bien se normalizara la situación sanitaria. Es un nuevo rol para mí, el de productor asociado, que me permitió transitar once meses de ensayos en los que aprendí muchísimo (muchísimo de verdad) y puse en práctica una vieja idea que tengo sobre el teatro a la hora de escribir y que tiene que ver con poner a las obras y poder pensarlas en el contexto en el que se producen, con sus virtudes y defectos.

–¿Qué diarios publican hoy crítica en Rosario?
–Formalmente, *El Ciudadano* es el único diario que sigue publicando críticas de teatro en Rosario. Julio Cejas ya no está en *Rosario 12* y el diario suele publicar algunos adelantos de los estrenos. Y *La Capital*, muy rara vez publica alguna crítica de algún espectáculo local. El panorama no ha cambiado demasiado.

–¿Y en relación a los sitios web?
–En relación a ellos, el que tenía un espacio para la crítica que desde hace unos meses no actualiza es *Teatro en Rosario*, un portal en el que, en algún momento, publiqué críticas, pero ya no. Se trata de un colectivo de artistas que abrieron ese espacio para la difusión de sus obras y las demás del medio. Allí también escribieron, entre otros, Leonel Giacometto, que hoy suele publicar algunas notas de teatro en *Mirador Provincial*, un suplemento dentro de *El Litoral* en la provincia de Santa Fe, y Federico Aicardi, que hubiese sido un crítico brillante, pero dejó todo y se volcó a la literatura.

–¿Cubren los espectáculos de la Comedia Provincial?
–Obviamente, se cubren desde 2013, con la primera edición. La Comedia Municipal Norberto Campos es lo que sería nuestro teatro oficial.

–¿Y en relación al espacio con que cuenta el teatro en *El Ciudadano*, quién lo decide?
–En las dos páginas diarias que tenemos el que decido el espacio soy yo, más allá que la mayor difusión de esas notas es a través de la página web y las redes sociales donde, incluso, muchas veces subo antes las críticas de teatro. Pero, además, el hecho de ser una cooperativa ha democratizado mucho el tema de los espacios: no hay ninguna presión empresarial para cubrir tal o cual cosa. Por lo tanto cubrimos todo aquello que nos resulta interesante y valioso.

* No quería dejar de mencionar en Rosario entre sus críticos a José Moset, que además ha escrito algunas obras de teatro, tres de las cuales fueron estrenadas: *Rebelión en la playa de estacionamiento*, *La operatoria* y *Salvar al jefe*, ésta última en el ciclo de 1983 de Teatro Abierto. En una charla que mantuvimos por el 2010, Moset nos confesó que su verdadera vocación fue la de hacer periodismo y que es en definitiva lo que terminó haciendo como actividad principal. Una gran parte de esa trayectoria laboral la desarrolló en Rosario y otra parte en Buenos Aires donde se terminó jubilando en el quincenario *Acción*, donde era secretario de redacción. En los años setenta ya colaboraba como crítico en algunos programas radiales en Rosario y escribiendo notas para el diario *Río Negro*, al que lo había vinculado Eugenio Filippelli, del que era muy amigo. En 1983 ingresó al diario *Democracia* y se mantuvo allí hasta el cierre dos años después. Y muy poco después se vinculó a *Acción* en Rosario, por recomendación de Pedro Espinosa, para encargarse de la actividad teatral en su ciudad. Si bien reconoció no haberse formado como periodista en ninguna escuela –no existían casi por los sesenta–, afirmó que se fue armando en la profesión leyendo a periodistas como Kive Staiff, Ernesto Schoo. Entre los referentes en Rosario nos habló de Héctor Barreiro y antes de él, también en *La Capital*, de un tal Wilfredo Aliana, por la década de los sesenta, que firmaba W.A.R., en alusión a "guerra", según la leyenda porque quería simbolizar su espíritu combativo. José, que es un individuo más bien reservado pero cálido y muy competente en su oficio, vive actualmente en Rosario, pero no se dedica prácticamente al periodismo. Tiene sí su hijo, Ulises Moset, que ha seguido sus pasos en la profesión y que, hasta hace un tiempo, trabajaba en el diario *La Capital*.

CAPÍTULO 13

CENIZAS Y DIAMANTES DE LA CRÍTICA EN TUCUMÁN

CENIZAS Y DIAMANTES DE LA CRÍTICA EN TUCUMÁN

Los primeros pasos

El desarrollo de la actividad teatral en Tucumán, como en otras provincias, reporta en su acontecer varias similitudes con lo ocurrido en el resto del país, pero también particularidades propias de lo que cada territorio de la nación tiene para aportar en materia de identidad o de diferencias en las formas y los tiempos que emplearon los protagonistas de esa actividad, que es el teatro, en afianzar su actividad. En el contraste con la realidad de otros lugares explorados por este libro, el lector descubrirá cuáles son esas semejanzas y cuáles las discordancias con las otras experiencias, que ciertamente las hubo, en especial cuando se afianzó en Tucumán un teatro con esos rasgos singulares a que aspira toda expresión de arte. Para hablar un poco de la historia de esa actividad escénica en la provincia y el modo en que se relacionó con ella la crítica teatral, que es nuestro tema de investigación, este capítulo tomó como fuente principal de su información varios valiosos estudios realizados por el destacado investigador, director, actor, y docente Juan Antonio Tríbulo, lamentablemente fallecido a fines de junio de 2022 y con quien mantuvimos en 2008 una entrevista y luego lo consultamos varias veces por Internet durante la pandemia, siempre logrando de él la mejor disposición para opinar sobre lo que le preguntábamos y facilitar con generosidad materiales muy útiles para este libro.

Uno de los trabajos de Tríbulo utilizados en este texto ha sido *Esquema para una Historia del Teatro de Tucumán*, que describe el periplo realizado por la actividad teatral en su provincia en tres grandes etapas: la primera desde el inicio de las primeras expresiones teatrales en el siglo XIX hasta 1958; la segunda desde 1959 a 1976, que son años de muchísima productividad (y se prolonga con las limitaciones, clausuras y otras dificultades conocidas durante los siete años de la dictadura); y la tercera desde 1984, año del retorno de la democracia y la creación de la Escuela de Teatro dependiente de la Facultad de Artes de la UNT, en adelante. A ese ensayo, le agregamos varias informaciones más tomadas de otros dos trabajos suyos sobre el teatro tucumano, destinados a la ya citada *Historia del Teatro Argentino en las provincias*, que coordinó Osvaldo Pellettieri, más distintos datos abrevados en algunas nuevas entrevistas y otras lecturas complementarias (una de ellas del libro *Teatro, ética y política. Historia del teatro tucumano*, de Carlos María Alsina, de 2013, y también de un trabajo de

Mauricio Tossi). Con todo eso armamos este sucinto panorama histórico acerca de cómo se desarrolló esa actividad teatral en la provincia.

La primera etapa

Según el historiador Manuel García Soriano, pionero de las investigaciones sobre actividad escénica en Tucumán, el teatro se remonta en la provincia a la llegada de los españoles y a los primeros asentamientos de los conquistadores. La dominación inca y luego el exterminio español, como señala Carlos Alsina en su libro *Teatro, ética y política*, arrasaron toda expresión teatral de los pueblos originarios de la región. Y durante la colonia, las obras se representaban en lugares de encuentro, casonas pertenecientes a las clases patricias tucumanas, iglesias y conventos que se cedían para organizar las veladas teatrales. Y avanzadas las décadas iniciales del siglo XIX en la adaptación de ciertos salones sociales con el fin de presentar en esos sitios espectáculos o encuentros artísticos organizados por grupos de aficionados. Sin embargo, el primer gesto tendiente a superar ese déficit evidente de salas estables la tomó el gobernador Alejandro Heredia al ordenar la construcción en 1838 de un teatro de considerable dimensión a media cuadra de la plaza Independencia, un teatro que, por desgracia, dejó de funcionar a los tres años. Y, a pesar de que existió preocupación oficial por levantar otro teatro que diera curso y satisfacción al creciente entusiasmo por esa corriente de arte, recién se empezó a construir uno a dos cuadras también de la plaza Independencia un poco antes de 1869, pero con tan mala suerte que al poco tiempo se suspendió la obra por recomendación de un estudio especial que había comprobado peligrosas debilidades en la estructura del edificio que hasta ese momento se había construido.

Para sortear la carencia de un ámbito específico, se volvieron a habilitar diferentes salones, como por ejemplo el Salón Avellaneda en 1873, para hacer determinadas representaciones. Más tarde, la Sociedad Anónima Teatro Belgrano, una entidad privada de "caballeros" de la ciudad construyó, con el aporte económico de sus socios, El Teatro Belgrano, el primero con estructura a la italiana. Fue inaugurado en 1878 y alquilado en 1890 para ofrecer dos obras de Alejandro Warnes, primer autor residente en Tucumán, que estrenó *Apóstata* y *La mesa de redacción*. En 1907 ya se estrenaron otras obras de autores locales no identificados como *Almas grandes*, *Un calavera burlado* o *Entre comadres*. En 1909, en el Teatro Alberdi, la compañía en gira Esteves-Arellano organizó el Primer

Concurso de Obras Teatrales de donde surgieron obras como *Cañas y trapiches*, una de las pocas piezas que se conservan de ese período, junto con el estreno de dos piezas más de Alberto García Hamilton, y *Heroísmo de amor*, de Antonio García Mieg, entre otras.

Esta efervescencia estuvo acompañada al parecer por la visita de alguna que otra compañía venida de afuera y se robusteció de manera decisiva a partir de 1876 con la construcción por parte del Estado del primer ferrocarril de trocha métrica (1000 mm) que llegaba a Tucumán, y unos años después con el levantamiento de dos teatros muy importantes en 1912: el Alberdi y el Odeón, que en 1951 cambió su nombre por el de San Martín. Ambos hechos, cada uno en su medida, favorecieron la visita de compañías extranjeras y nacionales, cuya presencia incentivó a su vez la aparición de nuevos grupos de aficionados en bibliotecas públicas, colegios secundarios o centros de colectividades residentes en la provincia. Todos comenzaron a probar ese adictivo brebaje que es el teatro y ya no pudieron prescindir de él. La creación de un público con mucha adhesión a la actividad, a la vez se incrementó con el surgimiento en 1914 de la Universidad Nacional de Tucumán, otro factor fundamental en ese impulso.

En ese ámbito se "abrió un nuevo espacio de desarrollo intelectual y a la vez de reunión a personas con inquietudes culturales similares, que constituyeron grupos de producción teatral", como dice Tríbulo en su trabajo. Este autor, precisamente, denomina a esa etapa como de "constitución del campo teatral en Tucumán." Dentro de ese período, señala otros dos factores que contribuyeron mucho tanto a la constitución de un núcleo importante de adeptos al teatro como a la formación de actores: la apertura de emisoras radiales a partir de 1928, que permitió la transmisión de obras teatrales o su adaptación en famosas novelas, que luego se convirtieron en el clásico radioteatro, cuyas compañías multiplicaron y llevaron a los lugares más apartados de la provincia. El otro factor fue un breve período de realizaciones de cine, que facilitó un nuevo ámbito de aprendizaje para los actores que aspiraban a profesionalizarse.

Ya en camino a la segunda etapa (1959-1976), bautizada como de "consolidación de un teatro propio", Tríbulo encuentra que algunas agrupaciones de aficionados comienzan a formularse "objetivos más rigurosos en cuanto a la selección de textos y su puesta en escena" y que "paralelamente a lo que iba sucediendo en Buenos Aires, fueron gestando otro espacio de producción, que comenzó llamándose vocacional y se consolidó como independiente, a tal punto simbiótico con el modelo porteño, que el primer grupo formado en Tucumán se denominó Teatro del Pueblo, al igual que el

fundado por Leónidas Barletta en Capital Federal." Ese conjunto fue creado en 1938 por Miguel Lozano Muñoz, Enrique Zarlenga, Manuel García Soriano y Ángel Quagliata. Uno de los hechos oficiales que dio un espaldarazo decisivo al despliegue de ese movimiento independiente fue el Primer Certamen de Teatros Vocacionales, organizado en 1952 por la Comisión Provincial de Bellas Artes con los auspicios de Amigos del Teatro, una nueva asociación. Y luego otro hecho que contribuyó a estimular ese despliegue fue la visita en 1954 del Teatro Fray Mocho, que mostró en septiembre de ese año *La gota de miel* de Chancerel y *Los casos de Juan el Zorro*, de Bernardo Canal Feijóo. En 1955, algunos de los directores en función en esos años, Carlos Sager, Adela Hernández Heredia, Raúl Serrano y Jorge Saad fundaron la Federación de Teatros Independientes de Tucumán, vinculada a la FATI de Buenos Aires.

Entre los grupos independientes que tuvieron un quehacer destacado en los cuarenta y los cincuenta se pueden nombrar al ya indicado Teatro del Pueblo, el Teatro Sarmiento, el Teatro Experimental de la Juventud-Teatroarte, que creó en 1947 y condujo Jorge Saad (1922-1989), director pionero del movimiento teatral independiente; el Club Judaica, timoneado por Salomón Kulisevsky (quien siempre trabajó bajo el seudónimo de Salo Lisé); el Teatro El Laurel, fundado en 1949 por Manuel Serrano Pérez, y el Teatrote-Teatro Estable de la Peña El Cardón, impulsado por Raúl Serrano; el Teatro de los Bancarios, fundado por Francisco Amado Díaz; el Theatrón, de Juan Lanosa, que se separó de Teatroarte; el Conjunto Vocacional Mariano Moreno; el Carro de Tespis, creado por Francisco Amado Díaz y Oscar P. Vitale; el Grupo Volantín, formado por Juan Carlos Sager y Adela Hernández Heredia, y varios otros más. Raúl Serrano, director y pedagogo, de extensa trayectoria en el exterior y luego en Buenos Aires, convocó y aglutinó en 1954 a actores provenientes de otros grupos y construyó en la aludida peña El Cardón una sala para sesenta personas donde se presentaron espectáculos, dictaron conferencias y desarrollaron cursos de arte dramático y otros temas. Y en 1957 cambió el término de teatro "estable" por el de "independiente". En esta primera etapa integraron ese grupo figuras como Julio Ardiles Gray, Miguel Ángel Estrella, Víctor García –director de resonante proyección posterior en Europa–, Jorge Wyngaard, Carlos Román, Rosa Beatriz Ávila, Enrique Germano, Cora Gosenbat, Mario Ávila, Amanda y Alberto Chividini, Oscar Aguirre, Ricardo Warnes y muchísimas más.

Estos grupos independientes trabajaron en sus comienzos con la plena convicción de que los elencos que se reunían alrededor de la Federación

formada en 1955 –el número de las entidades asociadas superaban la decena– tenían una gran necesidad de perfeccionamiento de actores y directores, por lo que propiciaron la creación de una Escuela de Arte, que funcionó bajo su dependencia en el salón de actos de la Escuela Normal, pero que en 1958 ya no existía. Otro objetivo de este movimiento era desarrollar un teatro popular, que además contara con el concurso de una dramaturgia propia, que ya tenía a varios representantes locales surgidos por esos años. Estas dos décadas de acumulación y pruebas fueron un aporte sustancial para nutrir la siguiente o segunda etapa, que Tríbulo señala como el periplo de consolidación del campo teatral tucumano (1959-1976) y que, simbólicamente, comienza con el estreno de *El casamiento* de Nicolás Gogol, dirigida por Alberto Rodríguez Muñoz, pieza que daría el puntapié inicial a la creación del Teatro Estable de la Provincia, perteneciente al Consejo Provincial de Difusión Cultural. Pocas semanas antes, el mismo Rodríguez Muñoz había realizado la puesta en escena de *El abanico*, de Carlos Goldoni, como culminación del trabajo de cierre del Seminario de Teatro que dio en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNT.

Segunda etapa

Este nuevo ciclo, de fuerte implosión de las reservas acumuladas y en desarrollo sobre los finales del período anterior, como dijimos, tiene dos décadas brillantes en los sesenta y setenta, muy recordadas por la potencia que se insufló a ese largo camino de ascenso. Este crecimiento se apoya en cuanto a sus medios de producción en tres espacios fundamentales: el oficial provincial, el universitario y el independiente, cuyos límites son difíciles de establecer porque, como afirma Tríbulo, sus agentes se intercambian, superponen y combinan y los tres se estimulan, compiten y se complementan en distintos momentos. Y aunque quedan aún rastros de cierta dependencia de lo que se hace en la Capital Federal, con la creación del Consejo Provincial de Difusión Cultural (CPDC) y del Teatro Estable de la provincia, formado por los actores que habían egresado del seminario de Rodríguez Muñoz en la UNT, empieza a ensancharse y consolidarse la acción de un campo propio para las experiencias escénicas locales. La actividad teatral fue aumentando en forma paulatina y sin pausa en cantidad de estrenos anuales y de funciones realizadas por elencos locales cuyos espectáculos logran permanecer un tiempo considerable en cartelera.

En este segundo período tuvieron un papel muy destacado nombres como el de Boyce Díaz Ulloque, contratado originalmente por el CPDC y que luego dirigió el Teatro Universitario; y Bernardo Roitman, convocado por el Teatro Universitario de Estudiantes de Filosofía y Letras (TUDEFYL) y elencos independientes, que luego dirigiría el Teatro Estable. También Guido Parpagnoli (1911-1964), personalidad relevante para la cultura tucumana por las obras que concretó en el ámbito universitario e independiente; el actor y dramaturgo Oscar Quiroga y la actriz Rosa Beatriz Ávila, quienes dirigieron en distintas etapas el teatro independiente Nuestro Teatro. Este grupo, fundado en 1959, reactivó su repertorio en 1985 con *Los casos de Juan el Zorro*, de Bernardo Canal Feijóo, con dirección del teatrista rosarino Rodolfo Pacheco. Fue la última puesta realizada en lo que era la sala Parpagnoli, que había sido construida en el patio de la casa de Rosa Ávila, una de las fundadoras del grupo, quien fue también la que decidió el cierre y desmanteló el local. Oscar Quiroga, otro de los inspiradores de ese elenco, y actor, autor y director de muchas de sus puestas, siguió montando otros espectáculos más en distintas salas alternativas usando siempre el nombre de Nuevo Teatro. Por su parte, el CPDC incentivó el aprendizaje y la práctica teatral en distintos lugares de la provincia y los espectáculos mejor evaluados visitaron en gira otros lugares del país y la Capital Federal como expresión del nuevo momento que vivía el teatro tucumano.

Durante esa etapa, como veremos en otras páginas, la crítica tuvo un especial florecimiento incidiendo con vigor en la difusión del renacimiento teatral que se vivía. Hay que hacer notar que varios de esos críticos eran también en ocasiones dramaturgos o estudiosos que de una u otra manera habían estado ligados a esta evolución y se sentían autorizados a opinar sobre lo que veían, favoreciendo un clima de debate que fue vivificante para la actividad. Esta potencia en ascenso fue drásticamente interrumpida por la dictadura militar. Durante su aciaga gestión a partir de 1976 se disolvió el CPDC, se clausuró el Conservatorio Provincial de Arte Dramático, se controló la tarea de los elencos independientes y la intervención dejó apagar lentamente al Teatro Universitario que tanta responsabilidad había tenido en ese ciclo áureo.

Tercer ciclo

La tercera etapa comienza con el regreso de la democracia al país, que poco a poco instaura una atmósfera de libertad –no sin asechanzas de los agentes del

anterior régimen, herido pero no muerto–, que renueva los ánimos creativos en la colectividad teatral. Un hecho relevante en este nuevo período y que contribuye a esa reactivación es la creación de la Escuela de Teatro, luego departamento, dependiente de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Tucumán, donde se empezó a dictar la licenciatura en teatro. Ante el cierre del Conservatorio durante la dictadura, y en democracia también, el medio había suplido la falta de ese espacio pedagógico acudiendo a distintos talleres dictados con la dirección de profesionales de Buenos Aires o grupos extranjeros en visita a la provincia, que contribuyeron a que luego esos centros se replicaran localmente y continuaran con la enseñanza. En los primeros años del nuevo ciclo trabajó activamente, además, la Comedia Municipal, que se creó como dependencia de la Dirección de Cultura de la Municipalidad de San Miguel de Tucumán y tuvo en su conducción a la actriz Norah Castaldo.

Esa Comedia, luego desactivada, llevó distintos espectáculos de calle a barrios periféricos y localidades del interior de la provincia. Esa Dirección de Cultura apoyó en ciertos períodos al teatro independiente, función trasladada más tarde al Instituto Nacional de Teatro que, con todas las dificultades y carencias que se le puedan señalar, continúa hasta nuestros días como motor principal del fomento de los grupos independientes. Esos estímulos y el nuevo clima de creatividad generado, revigorizaron la actividad y estimularon la aparición de nuevos grupos independientes, como ocurrió en casi todo el país, que creció de manera notable. Toda esa atmósfera fue en simultáneo incentivada por la realización periódica en la provincia y en otros lugares de distintas convocatorias teatrales, que permitieron el encuentro de los grupos y su intercambio productivo, un fenómeno que aún no ha cambiado en el país a pesar de tener facetas cambiantes y tramos de ascenso y descenso. Otro aporte importante de esta época fue el robustecimiento del trabajo dramatúrgico, que dio a luz nuevos autores y maduró la creatividad de otros que ya venían trabajando hace años.

La Escuela de Teatro fue creada en Tucumán, como dijimos, al regreso de la democracia. El nuevo rector de la Universidad, Luis Eduardo Salinas, nombrado a fines de 1983, decidió por entonces que, con la normalización general del funcionamiento de la alta casa de estudios, se encarara la restitución del quehacer teatral en los claustros. Y le confió la elaboración de un proyecto en esa dirección a Julio Ardiles Gray, que era su asesor en la materia. Y fue él quien sugirió la creación de la llamada Escuela de Teatro, como paso previo a lo que se pensaba sería la reapertura del famoso Teatro Universitario, que

había funcionando quince años hasta 1979, pero ese objetivo nunca se llegó a lograr. En cambio, la Escuela empezó a moverse y luego se convirtió en el Departamento de Teatro de la Facultad de Artes de la universidad, teniendo su sede en la sala Paul Groussac, donde se cursaba la licenciatura sobre la disciplina. Su primer director fue Juan Antonio Tríbulo, que estuvo al frente de sus actividades cerca de diez años, siendo sucedido posteriormente por Rafael Nofal. Esa licenciatura fue una verdadera fragua de nuevos artistas. De allí salieron varias generaciones de actores, autores, directores, escenógrafos, iluminadores y hasta investigadores, muchos de los cuales siguen trabajando en la actualidad. Pero también ese lugar fungió como fuente principal de estímulo para la formación de muchísimos grupos independientes, que exhibieron infinidad de espectáculos al público tucumano en esos años. Entre ellos, distintas creaciones colectivas y variados montajes con combinación de géneros y estilos. El teatro de la provincia tuvo allí una de sus más fuertes corrientes generadoras de actividad escénica.

Entre los muchos teatros independientes que se forjaron a partir de esa etapa y en los años siguientes, y que continuaron hasta aproximadamente el fin del siglo XX, se pueden mencionar a unos treinta y cinco teatros aproximadamente, que podrían ser tal vez algunos más. En los ochenta fueron: Teatro de Hoy, conducido por el actor, director y dramaturgo Carlos Alsina; Teatro Galpón, que fundó el mismo Alsina; Teatro de la Ciudad; Actores Tucumanos Asociados, grupo liderado por Rafael Nofal; Comedia de Tucumán, grupo constituido en 1984 por Gustavo Geirola; Teatro Armando Discépolo, con el liderazgo del autor y director Rolo Andrada; Teatro del Nuevo Extremo, conducido por el director Enrique Ponce; Teatro del Centro, creado por el actor y director Carlos Olivera; Teatro Contemporáneo, fundado en 1986 por la actriz Gloria Berbuc y el actor Larry Jantzon, luego reconvertido en 1990 en Grupo Gato Negro.

En los noventa esa lista sigue así: Fundación Teatro Universitario, creada por Ricardo Salim en 1990; Grupo Propuesta, en 1980 (en 1995, disuelto éste, su creador Oscar Németh fundó La Bandita de Pepino); Teatro Inestable de Tucumán, que crearon y condujeron Hugo Gramajo y Alicia Peralta; Proyecto Teatral Federal, un emprendimiento ideado por Jorge Alves; Equipo de Teatro, formado en 1990 por Víctor Hugo Cortés; Instituto Técnico, presentado públicamente en 1992 por su creador Oscar Aguirre; Grupo Caverna, conjunto independiente organizado por el propio Aguirre por fuera del Instituto Técnico); Grupo La Escena, creado en 1992 por Rafael Nofal; Tream Teatro,

creado por Oli Alonso; Fundación dell' Arte, agrupación impulsada por la actriz y directora Cristina Hynnes en 1994; La Baulera, conformado por Jorge Gutiérrez; Manojo de Llaves, lanzado en 1993 por Verónica Pérez Luna; Teatro de Siempre, núcleo teatral iniciado en 1995 el autor y director Ricardo Jordán; Teatro de la Paz, organizado por el director Sebastián Olarte; La Sodería, espacio fundado por la directora Teresita Guardia en 1995; La Otra, grupo de danza creado por la actriz y bailarina Beatriz Lábatte; Los Tres, conjunto constituido en 1995 por Leonardo Gavriloff, Patricia García y Guy Lanöel; Espartes Grupo, equipo fundado en 1992; Tenor Graso, que comenzó en 1995; Grupo Silenciantes, en 1995; Proyecto Dromenon, dirigido por Débora Prchal; en 1996, el actor y director Pablo Parolo, que se había separado de El Gato Negro, creó La Tramoya (luego transformado en la Compañía Filodramática de Socorros Mutuos); y Tajo, grupo que formó en 1997 Nicolás Aráoz.

A partir del siglo XXI

Durante los veinte años transcurridos desde el comienzo del nuevo siglo, la actividad teatral, aún con los altibajos propios que siempre ha sufrido este segmento de la cultura, en especial en el movimiento independiente, dio nuevos frutos y mantuvo encendida una pasión capaz de enfrentarse a todos los escollos. No obstante hubo algunas bajas, como es habitual. Y en ese camino, algunos grupos independientes mencionados en las etapas previas se extinguieron, otros nuevos salieron a la luz y no pocos mantuvieron con gallardía su permanencia. En la actualidad, por lo menos hasta antes de la pandemia, las salas oficiales de la provincia eran: el teatro San Martín, el complejo Orestes Caviglia, la sala Olga Hynes O'Connor, que utiliza a veces el INCAA, la sala Mercedes Sosa y la sala municipal Rosita Ávila. En la Universidad funcionan el Centro Cultural Eugenio Flavio Virla, el Teatro Alberdi, con su sala principal y una nueva sala de cámara bautizada Juan Tríbulo, donde trabajan grupos independientes sin sala propia, que son muchos.

Una buena costumbre de los tucumanos ha sido designar a varias de sus salas actuales con el nombre de sus artistas más prestigiosos o queridos, hecho que en algunos casos sucedió mientras algunos de ellos seguían vivos, como ocurrió con Tríbulo y Rosita Ávila. Ésta última pudo disfrutar durante los últimos años de su vida del homenaje que significó bautizar la sala municipal con su nombre y apellido. Para el llamado teatro comercial, o sea el que viene de

Buenos Aires u otros lugares, se suelen utilizar la sala Mercedes Sola –que es el antiguo cine Plaza refaccionado– y a veces la sala principal del Teatro Alberdi. Entre algunos de los grupos independientes, están: La Sodería, liderada por Teresita Guardia y en actividad ya en la década del noventa; La Gloriosa que lo encabezan el actor, director y autor Pablo Gigena y la actriz Noé Andrada; La Colorida tienen al frente a Máximo Gómez y Nerina Dip, ambos directores con trayectoria; Manojo de llaves, que viene de los noventa; El Pulmón, sala creada también por Carlos Alsina; El Círculo de la Prensa, con una sala principal y una de cámara en el primer piso que lleva el nombre de Julio Ardiles Gray; Árbol de Galeano, con dos salas, creadas y regenteadas por Fernando Ríos y cerradas hace pocos años; Sala Ross, administrada por la actriz y directora Viviana Perea; Chapeau, escuela de comedia musical, fundada por Sebastián Fernández.

En cuanto al surgimiento de autores, Tucumán ha sido, ya desde los años previos a los sesenta y setenta, una tierra apta para el desarrollo de la autoría, tanto en su faz más tradicional que todavía goza de fuerte presencia –la del autor que escribe su obra en soledad para ser luego montada en un escenario–, como en la más actual, que está ligada a una experiencia de elaboración colectiva o individual, pero trabajada en el propio escenario. Esta variante creativa parte de ideas o imágenes que se van desarrollando y articulando mediante el trabajo creativo del actor en escena o que incluso puede partir de un texto ya escrito o aún incompleto que va desplegando o afianzando sus posibilidades en aquel proceso de búsqueda y con apelación a otros recursos que no se reducen a la mera palabra. Sin olvidar a autores como Alejandro Warnes (primer autor residente en Tucumán que estrenó *Apóstata* en 1890) o Alberto García Hamilton, Juan Francisco Moreno Rojas, Ricardo Chirre Danós, Álvaro Gutiérrez, Ramón Serrano, Ángel Quagliatta y varios otros –cuyas obras son conocidas por el público en las primeras cuatro décadas del XX–, los autores que se proyectan a lo largo de lo que quedará de la centuria, como Julio Ardiles Gray, empiezan a estrenar en Tucumán a mediados de los cincuenta.

Juan Tríbulo reconoce a este último intelectual y artista como uno de los tres dramaturgos más destacados de Tucumán desde la mitad del siglo XX en adelante, tanto por el desarrollo de producción en el tiempo como por la cantidad de obras escritas. Los otros dos serían Oscar Ramón Quiroga y Carlos María Alsina. Ardiles Gray presentó en 1954 *La muralla invisible* y al año siguiente *Auto de Martín González*, aunque antes, en 1949, ese título había sido estrenado en Santiago del Estero, según afirma Tríbulo. Y en 1955, Raúl Serrano, que luego se proyectó más como un gran pedagogo, pero que no

dejó nunca de escribir, mostraba su pieza *El alma de madera*. En los sesenta, empezaron también a surgir y consolidarse dramaturgos con fuerza propia y se destacan nombres como los de Ethel Gladys Zarlenga (*El arenero de los sueños* y *Por la calle*), Raúl Alberto Albarracín (*Hay un monstruo entre ustedes* y *El embajador*) y Rubén Maccarini (*Thermidor* y *La grieta y el pozo*). Éste último estrenará posteriormente, en los noventa *Animaladas*, *Los tranvías no engañaban* y *El English Método*. En los ochenta, por su parte, comienza a escribir Rafael Nofal, actor y prolífico director teatral, quien estrena títulos como *Y ahora estoy aquí*, *El Tacho*, *Teresinha* y *Cabaret Concert*. En esa década también se dan a conocer otras obras: *Techos rojos para zapatos blancos* de Salo Lisé y *Cero no ser*, de Roberto Zerda. Y en 1989, se estrenó en el Teatro del Centro *El carajillo*, de Roberto Ibañez, actor y autor tucumano formado en los setenta en el Teatro Universitario, que luego continuó su carrera en Buenos Aires. La obra sedujo a muchos teatristas porteños, quienes al hacer su propia versión le cambiaron su título por el de *Anclado en Madrid*.

De todos los que se iniciaron por esas décadas (del cincuenta en adelante), Ardiles Gray fue, sin duda, el que más renombre alcanzó en los años siguientes. Autor, novelista, periodista y crítico teatral, su producción dramática, de gran amplitud, comienza en Tucumán en la fecha señalada y luego continúa en Buenos Aires, donde se radica en 1967. Hasta su traslado a la Capital, todas sus obras escritas fueron estrenadas, privilegio que no todos los autores suelen disfrutar. Entre algunos de sus muchos títulos podrían nombrarse, además de los citados: *La farsa del doctor Gañote y el rico Tarugo*; *Vecinos y parientes*; *Arroz con leche… me quiero casar*; *Visita de novios*; *Gulliver*; *La última cena*; *Fantasmas y pesadillas*; *La noche del crimen perfecto*; *Auto de fe de Indias*; *La sombra del padre*; *La verdadera historia del doctor Fausto y cómo fue vencido por el señor tiempo; Los comediantes;* y *Los cinco sentidos*, además de hacer muchas adaptaciones de clásicos. Quiroga, por su parte, fue un pionero del teatro independiente, además de fundador y director de Nuestro Teatro. Y fue a ese grupo que le escribió y destinó la mayor parte de su producción, que incluyó obras para niños y adultos. De su teatro para adultos se pueden citar, entre otros títulos: *Los días nuestros*; *Crónica de la pasión de un pueblo*; *El inquilino*; *Los rajapavas*; *Café Teatral 1, 2, 3, 4 y 5*; *María, la comué*; *El guiso caliente*; *La fiesta*; *La María Super Chou*; *Ganar la partida*; *El malevaje extrañao*; *Teatro en la calle*; *Hacer la diaria*; *La casa querida*; *María y sus amigos*; *Amor con barreras*; *Arlequín, el amor y el hambre*; *Trago largo*; *Patear la calle;* y *Peatrones.* Teatro profundamente preocupado por las injusticias perpetradas en su sociedad, el de Quiroga denunció en sus obras temas que llagaban realmente la vida de su comunidad. Y lo hacía en un

registro realista, que se columpiaba hábilmente y según sus necesidades estéticas, entre el grotesco y el distanciamiento brechtiano, entre la gracia y la gravedad, y que él denominaba como "sainete rantifuso." Quiroga falleció el 28 de agosto de 2002.

La obra de Alsina, también particularmente intensa y de alto compromiso con la realidad social, reconoce en su inicio la influencia de Quiroga, hecho que en parte provocado por la participación del autor en el elenco de actores de Nuestro Teatro. "He visto actores preocupados en disimular su tonada o modismos al hablar –afirma Alsina admitiendo la cercanía a su maestro–. Quiroga y yo escribíamos personajes que hablan como tucumanos, sobre cosas que pasan a los tucumanos." Ese parentesco se disuelve casi enseguida por la creación por parte de Alsina, ya desde sus primeras y muy bien recibidas obras, de una poética propia de alto vuelo imaginativo que, asumiendo el intenso latido humanista y de sensibilidad por las inequidades del mundo que comparte con Quiroga, se expresa a través de una búsqueda personal que juega con estilos distintos según lo necesite (pueden ser los de Pinter, Beckett, Brecht, Pirandello o el realismo mágico de García Márquez), siempre con el objetivo fundamental de conmover por la emoción o el humor y de hacer pensar al espectador. La actriz y directora tucumana Rosa Beatriz Ávila, en el prólogo que escribió al libro *Hacia un teatro esencial*, de 2006, que publicó el Instituto Nacional de Teatro y que contuvo veinte obras de Carlos María Alsina, dijo sobre el autor: "Es de los márgenes que Alsina construye su dramaturgia, y su mirada bucea el interior, los pliegues de nuestra historia, de nuestra identidad, de nuestros dolores más amargos, de nuestros deseos insatisfechos. Su dramaturgia busca la esencia y construye un camino surcado de metáforas."

A ese libro mencionado un poco antes, el Instituto Nacional de Teatro le publicó también un segundo tomo en 2022 con 20 títulos más, entre los que se podrían citar, sin agotar la lista: *Marx contraataca*; *Shakespeare o el Océano del Deseo; Supelmelcado La Otla Patlia*; *Artigas, el relámpago encerrado*; *Chejoviando*; *Ceguera de la luz*; *¿Me caso o no me caso?; De sueños, revelaciones y tres disparos*; *Las manos del tiempo;* o *El existidor, el desdichado y la eterna.* La producción de Alsina contabiliza alrededor de sesenta textos, de los cuales se han estrenado cuarenta y ocho y el resto está escrito, pero aún no se ha puesto en escena. Eso, sin contar que es autor de novelas y distintos ensayos, dirigió muchas de sus obras y diversos espectáculos con textos de otros creadores y recibió muchos premios nacionales e internacionales. Alsina condujo también el Teatro Alberdi. En la actualidad, como dijimos, vive medio año en Milán, donde da clases y estrena teatro suyo y

de otros autores, y medio año en Tucumán, en el que da también clases y monta obras en su teatro El Pulmón, el último de los varios que fundó.

En los últimos veinte años han estrenado también varios otros autores, incluyendo al mencionado Alsina. Esos autores son: Leonardo Goloboff (*Dominó en casa*, *Personalmente, Einstein*, *Mate amargo con bizcochuelo o dulce*, *Coser para afuera un oficio de alto riesgo*, *Esa mujer* y *La carta de la mujer que falta*); Nicolás Araoz (*Eidos, la imagen*; *Alice Underground, una biografía de Lewis Carroll*, esta última en coautoría con Norberto Giannini y Ana Di Lullo); Pablo Gigena (*Detrás del vidrio*, *Anónimo metateatral*, *Cuando por fin levantemos la pared de nuestra casa*, *Delirium Argentinen Obsesibilis o matar al drogadicto*, *Pasión y furia de un Cristo tucumano*, *De carne y trapo*, *Vorágine, destino, vorágine*); Martín Giner (*Terapia*, *Un tonto en una caja*, *Medio pueblo*, *75 puñaladas*, *Verduras imaginarias*, *Oniria* y *Freak Show*); Mario Costello (*Cómo mirar el sol tras el vestido*, *Encallados buques callados*, *Sexo, gorda y rojo a full*, *Tejiendo cenizas*, *Pulsativo Olor Primordial o POP*, *Bebop Blues. Dulces sueños del rock*, *Chau, cucos, chau*); Guillermo Montilla Santillán, creador del grupo Silfos (*Crónicas del infierno, Jardín de piedra*, *La sombra de la luna*, *Popesku debe morir*, *Se necesita un cadáver*, *Elena Federovna*, *El traje*, *El ingenio de los Orvantes*, *Un ataúd para lord Eduardo*, *Protocolo*, *Ofelia, doncella de dinamarca*); Manuel Maccarini, citado antes (*Pubis géminis*, *Siempre lloverá en algún lugar*, *El señor Vizcachón*, *La divina encomienda*), y Carlos Correa (*La lechera*, *Garabatos en la noche*, *Las quietudes*, *La caja boba* y *Las calles laterales*).

Muchos de los nuevos autores locales arman a menudo grupos o cooperativas transitorias específicas para montar sus textos, generalmente dirigidos por ellos mismos. Goloboff, que tiene una larga trayectoria como actor y director, estrenó casi toda su producción dramática a partir de 2000 con el Equipo Teatral Dominó. Pablo Gigena estrenó siempre en La Gloriosa. Otro caso muy particular es el de la directora y autora, Verónica Pérez Luna, creadora en 1993 de Manojo de Calles, grupo que se define como de investigación, formación y producción teatral. Todos los espectáculos que ha hecho son de creación y producción propia. Egresada como licenciada en Teatro en la facultad de Artes de Tucumán hizo el trabajo final de su carrera dirigiendo una versión muy creativa de *Antígona Vélez*, de Leopoldo Marechal, en el Patio de la sala Paul Groussac. En Tucumán es una figura muy reconocida y considerada una directora excepcional. *Los ojos de la noche*, recreación dramatúrgica sobre el texto de *Medea* o *Pedro y las pelonas* o *Exvotos*, donde mezclaba temas regionales como el velorio del angelito con un homenaje al fallecido actor Pedro Sánchez, han sido trabajos suyos de gran calidad. El grupo, que también se define como de intervención urbana, ha realizado

distintos trabajos en espacios públicos –como los tribunales, por ejemplo– para referirse a través de una representación callejera a temas palpitantes de la política. Otros espectáculos del grupo muy festejados han sido *Fiesta 5* y *6 (Seis)*, esta última una versión completa y deliberadamente libre de *Seis personajes en busca de un autor* de Luigi Pirandello.

El papel de la crítica teatral

El funcionamiento de la labor teatral en Tucumán empezó a ser registrado con algún interés periodístico en sus medios gráficos desde aproximadamente la mitad del siglo XIX. Se lo hacía a través de reseñas, comentarios o notas que, a pesar de sentar opinión sobre los espectáculos, no tenían las características de la crítica actual. Eran más bien crónicas de las veladas, donde se señalaban determinados sucesos ocurridos en las salas, y se valoraba solo algunos aspectos de la obra y su realización. Esa tarea la cumplía en lo fundamental el diario *El Orden*, vespertino que empezó a salir en 1883 y duró hasta 1945, y del cual quedaron colecciones en archivos. Y además distintos periódicos de la época, en general de vida efímera, como *La Razón*, *El Norte* o *Gil Blas,* por nombrar algunos, y revistas del estilo de *Tucumán Literario*. Sin duda también hubo otras. En esos medios, escribían sobre teatro algunos intelectuales con formación literaria, escritores, autores teatrales y también, en especial en los diarios, periodistas que por ahí "tocaban de oído" en materia teatral, pero que, de pronto, urgidos por sus jefes debían encargarse de la crónica de ciertos espectáculos, ir a verlos y comentarlos. En ese tiempo, de ardua lucha política, era común fundar periódicos o diarios de corta vida que, a veces, servían para una campaña electoral y algo más y luego de esa efímera función desaparecían.

Un ejemplo de esos diarios fue *Gil Blas*, fundado por el conocido político, legislador y escritor Zenón Santillán (quien llegó a ser tres veces intendente de la ciudad de Tucumán, además) y que también creó otros rotativos. *Gil Blas* tenía cuatro páginas a cinco columnas y a pesar de que el diseño de entonces aportaba escasas ilustraciones, los espacios dedicados al teatro eran más bien limitados y ocasionales, que eran aquellos en que una obra provocaba alguna repercusión social. En infinidad de casos, esas publicaciones eran creadas para apoyar candidaturas políticas y servían a los distintos sectores partidarios para polemizar sobre sus propuestas o zanjar viejos rencores o antipatías, que en

ciertos escritos muchas veces se disfrazaban, sobre todo al hablar de teatro, de diferencias estéticas. De modo que los estrenos teatrales, cuando el criterio editorial creía que, por alguna razón política, social o estética, esos espectáculos eran dignos de la atención del diario, merecían un artículo, comentario o reseña. Sí es de destacar que, aun no teniendo los rasgos de la crítica actual o la que se practicó años después, la publicación y conservación de esos diarios o revistas con sus escritos, e incluso de los avisos de ciertas obras, permitieron conocer más tarde la existencia de algunas piezas cuyos textos desaparecieron sin poder recuperarse. Y de cuyo paso por un escenario y de sus argumentos fue posible enterarse debido a la ardua labor de consulta posterior, no siempre bien reconocida, de la investigación que, sobre esos registros gráficos, hizo estudios que sirven hoy de referencia de la época. Claro está, muchas por esa falta de conservación se perdieron para siempre. En los ochenta, siglo XIX, hubo también otros diarios: *El Nacional*, fundado por el antropólogo catamarqueño Adán Quiroga, que duró de 1897 hasta 1901, sin que se conserve su colección el vespertino *La Provincia*, y el semanario *El Ferrocarril*, que dirigió el periodista uruguayo Emilio Warnes (no confundir con Alejandro), quien luego lo transformó en el vespertino *La Verdad*, obra tesonera de un solo hombre que fue a la vez director, redactor, notero, corrector de pruebas y administrador. Este Warnes fue además autor teatral de un texto premiado por aquellos años, *Deber por deber*, del que no quedó ningún ejemplar.

Tríbulo en la cronología que hace del teatro de Tucumán en el período 1873-1958 registra, por ejemplo, que el estreno en 1890 de *Apóstata* de Alejandro Warnes no pasó inadvertido. Y dice que *El Orden*, en un comentario del 5 de mayo de 1890, criticó duramente la obra e ironizó sobre el autor, del que afirmaba que no se animó a aparecer ante los llamados del público y recién lo hizo cuando "dos artistas lo empujaron afuera." Por su parte, el diario *Gil Blas*, de 23 de mayo, valorizó la obra como "medida y concisa", y *Tucumán Literario* de 15 de junio, a pesar de ser el medio en el cual Warnes colaboraba bajo el seudónimo de Robur, fue duro con el texto por haber elegido un tema "poco apropiado, por lo que creemos no será representado, con aplauso en ningún lado, aunque fuera pulida y enmendada." Es verdad que, en ocasiones, la crítica o la valoración de la obra eran hechas por periodistas que tenían escasa información sobre teatro y sus autores. Tríbulo cuenta que con frecuencia las crónicas consignaban que la obra era de un autor local sin consignar sus nombres o afirmando sobre su autor que era una "incógnita", como sucedió con el creador de *Heroísmo de amor*, de Antonio García Mieg.

Ya a partir de los años treinta del siglo siguiente, los diarios le daban una mayor relevancia al teatro, sin que esas coberturas fueran nada excepcional en cuanto a frecuencia. Por ese tiempo, ya trabajaba en *La Gaceta*, Ricardo Chirre Danós (1892-1974), un peruano que se había radicado en Tucumán en 1925 y fue dramaturgo, actor y director teatral. *La Gaceta*, por su parte, había sido fundada en agosto de 1912 por Alberto García Hamilton, quien también era autor teatral, como dijimos. Chirre Danós ejerció el periodismo muchos años y en 1926 ingresó a ese diario, en el que escribía tanto críticas teatrales como crónicas policiales e informes de Casa de Gobierno y llegó a ser prosecretario de redacción en 1944. "Era sagaz, incisivo y exacto, sin dejar de tener un tono picaresco o irónico que denotaba la calidad de su pluma. Se hizo muy conocido como Batilo, seudónimo con que firmó sus 'Instantáneas', notas diarias en verso que se ocupaban de los acontecimientos cotidianos", dice Tríbulo en su trabajo sobre el teatro de aquellos años. En mayo de 1939, *La Gaceta* publicó una crítica de la obra *Las malas pasiones*, del dramaturgo Juan Francisco Moreno Rojas (1905-1972), que había estrenado días antes la Compañía Argentina de Comedias Fanny Brena. La crítica, que es de presumir fue escrita por Chirre Danós, dice sobre la obra que es la de un "autor talentoso llegado a la madurez" y que logra "una interesante serie de detalles, de escenas ensambladas con diálogos humanos, resolviendo una trama verídica bien realizada", que "no buscó situaciones melodramáticas" y que "una línea límpida impuesta a su comedia hace por propia gravitación que se siga con interés", "hasta la emoción que llega a las lágrimas." El de Ricardo Chirre Darós autor y periodista a la vez no es un caso extraño. Muchos intelectuales o artistas de su época se ganaban la vida ejerciendo trabajos en la prensa. El mismo Moreno Rojas, que trabajó en *El Orden* y no sería extraño que haya escrito críticas teatrales o Alberto García Hamilton (1872-1947), que llegado del Uruguay trabajó primero en *El Orden* y más tarde fundó *La Gaceta*.

Una característica de la crítica de entonces, de los años treinta y cuarenta y que siguió en parte hasta los sesenta, era su fuerte tono prescriptivo. Podía objetar o elogiar en sus exposiciones, pero sobre todo aconsejaba a los artistas qué hacer. Por ejemplo, en marzo de 1952, cuando el teatro ya había alcanzado un nivel de actividad importante, la crítica de *La Gaceta* recomendaba al autor Álvaro Gutiérrez, respecto de su obra *Guarania*, "huir de los finales efectistas y truculentos que pertenecen ya a una etapa superada del teatro pues esto se vuelve en contra del clima exótico y dramático que logró desde el comienzo." Ese rasgo se mantuvo bastante durante el tiempo en que Julio Ardiles Gray

fue figura dominante de la crítica teatral, en la década de los cincuenta y parte de los sesenta. Él había ingresado a *La Gaceta* en 1945 como "engrudero" y de allí pasó a la página de Espectáculos, en la que estuvo hasta 1966. Sobre él comentaba Tríbulo: "En *La Gaceta* ejerció la crítica teatral y la de cine con erudición y solvencia, por lo que fue temido, 'odiado o amado' por la gente de teatro, según fueran las alabanzas o duros y corrosivos señalamientos de lo que escribiera." Él mismo reconoció, en *La Gaceta* en 1994, que fue muy severo como crítico, porque "en ese momento, se decía letra y nada más."

Ese detalle que señala Ardiles Gray ("decir la letra y nada más") alude a que, en esa etapa que él vivió en Tucumán, se estaba produciendo un importante desarrollo de la actividad teatral, que se traducía en la formación de diversos grupos independientes y la búsqueda clara de una modernización de las prácticas escénicas, al principio, sobre todo, a partir de las referencias que mostraban los teatros independientes porteños y los elencos extranjeros que visitaban la provincia. Ese deseo de actualización en los modos y técnicas de actuación y en las concepciones de la puesta escénica en general, se extiende dentro de los colectivos teatrales más jóvenes, que comienzan a pugnar por una formación artística más completa de los elencos, convirtiendo a ese esfuerzo en un verdadero ideal pedagógico. No es que Tucumán careciera de actores o directores, los tenía y algunos muy buenos, pero en especial las nuevas camadas requerían un mayor fogueo y conocimiento de lo que se hacía en las experiencias más contemporáneas de teatro, en especial atendiendo a los cambios sustanciales que se notaban en su realidad. Y ese ideal, que se expandió entre la comunidad teatral entera, penetró también en algunos críticos como Ardiles Gray, que no perdían ocasión de marcar cuando las composiciones de algún personaje le parecía inadecuada o la elección de la obra estaba por encima de las posibilidades de lo que podía ofrecer un elenco.

Y esa actitud se correspondía con los postulados sostenidos en la Peña El Cardón, de la que Ardiles Gray fue integrante, que desde los años cincuenta –como puntualiza el estudioso tucumano, Mauricio Tossi, en su artículo "La modernización del teatro: consolidación de la escena independiente, creación del CP y el Teatro Estable", un texto del que hemos tomado varias informaciones–, había fijado una ética grupal que seguía los fundamentos ideológicos y posturas estéticas originales del teatro independiente, entre ellas las que reconocía la necesidad primordial del aprendizaje metódico de la disciplina teatro. Y en parte, eso empezó a instrumentarse entre 1954 y 1958, cuando el teatro porteño Fray Mocho ofreció seminarios y conferencias sobre

la preparación técnica del actor y el sistema stanislavskiano de trabajo, que coincidieron con un momento en que, además, se revalorizaban las puestas en escena y las poéticas de los autores locales. A esta etapa, 1954-1958, Tossi la ubica como una primera fase en la instauración de fuerzas teatrales productivas que objetivan los principales desafíos a que se enfrenta el teatro tucumano en el proceso de consolidación de un campo escénico propio.

En 1958, cuando Ardiles Gray asume como subsecretario de Cultura del gobierno de Celestino Gelsi y se aprueba en la legislatura la creación del Consejo Provincial de Difusión Cultural, y más tarde el Teatro Estable, él seguía teniendo muy claro en su cabeza la necesidad de llevar adelante, y con fuerza, esa tarea pedagógica. De modo que ese teatro a través de las ideas de Ardiles Gray y de su conductor Rodríguez Muñoz trataron de afianzar y sistematizar una producción teatral acorde a las posibilidades reales que ofrecían los integrantes del elenco recién formado, acudiendo en lo fundamental a las comedias costumbristas o musicales, que lograran también llegar al público y anudar relaciones más permanentes con él. Porque ese era otro de los objetivos de la nueva gestión: conseguir la adhesión de una audiencia importante para ese grupo oficial. El Teatro Estable se integró con actores independientes o vocacionales, formados en los seminarios de Rodríguez Muñoz, y actores del radioteatro y del circo.

En tanto, los miembros de Nuestro Teatro, que se formó teniendo como director a Guido Parpagnoli, siendo conscientes también de las limitaciones técnicas de sus actores, tenían, sin embargo, la convicción de que ellas irían superándose mediante el estudio y también el fogueo que daba la experimentación permanente arriba del escenario. Ardiles Gray, que había hecho de la formación regular de los actores una bandera que nunca perdía la oportunidad de hacer flamear en sus notas, tampoco despreciaba la importancia de la experimentación mediante el trabajo continuo. Y de hecho, a pesar de no contar con la simpatía de muchos integrantes de Nuestro Teatro, contrariados por algunas de sus críticas previas de él, de hecho reconoció en un artículo de *La Gaceta* del 19 de mayo de 1963, al estrenarse *La cueva de Salamanca* de Cervantes, dirigida por Rosita Ávila, y *La cantante calva* dirigida por Guido Parpagnoli, a cuatro años de la fundación del grupo, que el método aplicado por sus conductores había dado buenos resultados. "Dos cosas ha desaprobado siempre este cronista a los grupos teatrales de nuestra ciudad: una es el desacuerdo existente entre la elección de la obra y la posibilidad de los intérpretes; segunda, el hecho de que los actores no se especializaran de acuerdo a sus condiciones en

determinados trabajos, de que no tuvieran su 'emploi', como dicen los franceses. Quizás esto último se deba a la vida misma de los grupos que incorporan actores sin la práctica graduada y graduable lanzándose 'al toro' o que echan mano a un adolescente para que haga de viejo en el reparto donde no hay un característico que cierre la brecha causada por la deserción inevitable. Por primera vez en varios años, no ha sucedido en la excelente velada ofrecida por Nuestro Teatro."

Mauricio Tossi, que es el que cita esa frase de Ardiles Gray en uno de sus trabajos, señala que en la etapa de Parpagnoli, aun manteniendo en alto la meta de una necesaria y constante formación actoral, las dificultades económicas propias de todos los grupos independientes y los continuos cambios en la localización del teatro, que llevaba a su elenco de un lugar a otro, atentaban contra ese esfuerzo por desarrollar un trabajo pedagógico estable que lograra superar las insolvencias de algunos actores, sobre todo los más jóvenes, porque como dijimos antes, había otros muy sólidos. El no poder radicarse en un lugar estable era un escollo con el que se chocaba en forma permanente, un problema con el que también lidiaron muchos otros grupos del movimiento y aún hoy los que carecen de sala. Luego de abandonar el subsuelo del bar Colón, al separarse del Teatro Peña Cardón en 1957, y hasta conseguir sala propia en 1967, Nuestro Teatro pasó durante diez años por varias salas o sitios: en Mendoza al 700 y luego en la Sociedad Italiana, la Sociedad Francesa y la Sociedad Sirio-Libanesa. Sin duda, esa errancia conspiraba con la posibilidad de lograr espacios adecuados para el aprendizaje adecuado, lo cual provocaba a su vez regulares deserciones como sostiene Ardiles Gray y la incorporación de actores con poca experiencia. La consolidación del grupo y el logro de mejores resultados artísticos se empezarán a ver en el período 1967-1976 bajo la coordinación de Oscar Ramón Quiroga, que toma la batuta del grupo luego de la muerte de Parpagnoli en 1964. En 1976 sin disolverse, el grupo inició otra etapa.

En cuanto al Teatro Universitario, que se había formado en 1964 con la dirección de Boyce Díaz Ulloque y sobrevivió hasta 1979, tuvo una relación irregular con la crítica, que se mantuvo casi hasta la disolución del grupo en aquel año y que se tradujo tanto en comentarios que valoraban algunos de sus espectáculos como en otros que manifestaban una clara hostilidad hacia sus realizaciones. Mientras estuvo al frente del Teatro Universitario, Díaz Ulloque programó un repertorio que privilegió el teatro de origen europeo y norteamericano, en la creencia de que esas obras podían darle un sesgo más moderno y universal a la actividad teatral en Tucumán y seducir a un espectro de espectadores cultos e informados. En ese catálogo se ofrecía a autores

consagrados como Jacinto Benavente, Federico García Lorca, Oscar Wilde junto a otros de corte más vanguardista o renovador en lo estilístico (Georg Büchner, Tom Stoppard, Fernando Arrabal, Jorge Díaz). En los quince años que duró su periplo como director en Tucumán, Díaz Ulloque puso en escena solo dos obras nacionales, una contemporánea, *La Granada*, de Rodolfo Walsh (1972) y otra más clásica *Ollantay*, de Ricardo Rojas, y ninguna de escritor local para adultos.

En general las críticas a sus puestas combinaban el reconocimiento a su trabajo minucioso y efectivo en lo visual –para el cual disponía de la muy buena contribución de sus iluminadores y escenógrafos–, con las objeciones a su inclinación a remarcar artificialmente las inflexiones vocales de sus intérpretes, método que generaba composiciones actorales en general muy exteriores o ampulosas y a menudo monocordes. Y, luego otro señalamiento era la elección de un repertorio pretencioso para las posibilidades del elenco del Teatro Universitario. Digamos que de una gran parte de sus actores, no de los más formados. Y esto quedaba muy a la vista de los espectadores por el hecho de que las piezas de ese repertorio solían incluir una cantidad considerable de actores. Tal vez por eso, y no obstante haber vitalizado al teatro tucumano con algunas imaginativas innovaciones formales en lo escénico y haber logrado algunas puestas atractivas, en especial las ocho realizadas durante su contratación por el Teatro Estable en 1961, 1963 y parte de 1964, esa acentuación clara de su ideario estético hacia la internacionalización del repertorio le costó duras invectivas entre distintos sectores intelectuales, tanto conservadores como de izquierda.

Otro factor en contra de la gestión de Díaz Ulloque, que se oyó más que nada entre los grupos teatrales independientes, fue su presunta despolitización. Orientación que, si bien y con buena voluntad, podía explicarse en los tiempos del obtuso general Juan Carlos Onganía, quien veía por todos lados el peligro "rojo", como una estrategia de supervivencia dentro de la Universidad. Pero pasado ese período y en pleno retroceso de la denominada "Revolución Argentina", y en medio de la marcada politización en la sociedad, esa conducta era vista con mayor desconfianza, mucho más cuando en ese repertorio brillaban por su ausencia los autores nacionales, incluidos los locales. El teatro independiente le reprochaba también a la gestión de Díaz Ulloque el uso de los métodos propagandísticos y publicitarios en la captación del público, propios del teatro comercial porteño. Ese hábito colisionaba claramente con el modelo de ética teatral de aquel movimiento. Es por eso que casi nunca faltaron en las críticas, con algunas excepciones, las observaciones que, aun admitiendo la calidad de algunas puestas, indicaban en el Teatro Universitario ese

desequilibrio bastante reiterado que se notaba en el nivel de rendimiento de sus actores, debido a que, mientras varios de ellos acertaban en sus papeles, otros no daban pie con bola respecto de las exigencias que imponía la complejidad de las obras elegidas. Esa desaprobación llegó a su cénit en 1972, cuando ante un estreno porteño de *Romance por la muerte de Juan Lavalle*, con dirección de Luis Mottura, más de una crítica destacó el contraste que ese texto provocaba ante el reconocido vacío de obras argentinas en el repertorio del teatro. El revuelo llegó a tal punto, que las autoridades de la universidad conminaron virtualmente a Díaz Ulloque a montar algunos títulos nacionales, exigencia de la cual derivaron en los años siguientes las puestas de *La granada*, Rodolfo Walsh y de *Ollantay*, de Ricardo Rojas.

Uno de los críticos que disentía a menudo con las concepciones del Teatro Universitario, por lo menos mientras duró su trabajo en *La Gaceta* –o sea hasta mediados de 1966–, fue Ardiles Gray. No hay más que recordar el conflicto que produjo la crítica que este periodista le hizo a la puesta de *Cristóbal Colón* en la fiesta de gala del 25 de Mayo y que derivó en la protesta que parte del elenco de esa obra formuló ante la dirección del diario y el posterior pedido de esas autoridades a Ardiles Gray para que dejara de firmar sus escritos, hecho que derivó luego en su retiro de las filas del matutino y su radicación en Buenos Aires. La crítica era, con bastante nitidez, como en casi todas las que se escribían sobre una puesta de Díaz Ulloque: un verdadero contrapunto de elogios y desaprobaciones que dejaban como saldo final la clara sensación de que al crítico no le había gustado el espectáculo, pero quería decirlo, expresarlo, de la manera más balanceada posible para evitar sospechas de parcialidad o de animadversión. Propósito que cualquier crítico sabe que, en general, suele producir en los criticados, ni hablar si se trata de una gran estrella, el mismo malestar que una reprobación abierta y sin contraluces.

Ardiles Gray comenzaba con un análisis de la obra de Niko Kazantzakis, a la que le señalaba serias incongruencias. Le dedicaba a este examen casi una columna y media de las tres que llevaba la crítica. Luego afirmaba que el director, Díaz Ulloque, había puesto todo el peso de su trabajo en lo espectacular, sobre todo en el cuarto acto, pero que cometía descuidos en la dirección de actores y en la elaboración oral. Y enseguida resalta en Ignacio Quirós, la estrella invitada, su "fascinante fuerza interior", virtud, agregaba, que en parte hacía olvidar muchas veces "gruesos errores de entonación y cierta afición de ese intérprete a quebrar las cláusulas mediante bruscas y tajantes cadencias que lo van llevando hasta la monotonía, de la cual debe salir apelando

a la expresión estentórea." En las siguientes líneas examinaba otras actuaciones y ubicaba entre las mejores la de Luis Politti, otro invitado no provincial, al que alababa por su talento. Lo cual es muy probable que haya provocado en parte la irritación de Quirós o sus celos, moviéndolo a encabezar la protesta.

En julio de 1967, en otra crítica dedicada a *Panorama desde el puente*, de Arthur Miller y con dirección de Díaz Ulloque, se objetaba la puesta de la obra. El autor era el crítico Tiburcio López Guzmán. Un párrafo del escrito decía: "La versión de Boyce Díaz Ulloque (que tuvo la singularidad de concitar el unánime silencio de la crítica periodística), se acerca mucho a la escasa vigencia que tiene en cierto modo el contenido de la obra." Y en otro párrafo, en un tono similar al que empleaba Ardiles Gray en la síntesis que publicamos de su crítica a *Cristóbal Colón*, aunque más irónico, afirmaba: "Acostumbrado al manejo de lo espectacular (se refiere a Díaz Ulloque) cedió blandamente a la tentación del pecado y metió al estupendo puente de Brooklyn proyectado por el exquisito Sacriste, con realización de Justo A. Molina. Con tal fuerza avanza el bello monstruo y tan estruendosamente que deglute la homogénea fragilidad de los actores, a la manera de un saurio, ante la atónica prehistoricidad de los espectadores, helados por el frío irremediable de la sala y el leve humor del abogado Alfieri, coreuta de Miller-Díaz Ulloque. Pero en vez de servir a los probables fines de Díaz Ulloque, que necesitaba esa apoyatura para simular con decoro la inmadurez de sus alumnos de arte dramático, el peso del puente tiende a romper a cada instante el inestable equilibro de la puesta."

Lo que queda bastante en claro es que lo que más se le reprochaba a Díaz Ulloque era un tema de política teatral, porque lo que hacían Ardiles Gray y después Tiburcio López Guzmán y otros críticos consistía en indicar la fragilidad del trabajo de los actores, muchos de ellos aún jóvenes alumnos, inmaduros para ciertos retos en el Teatro Universitario, y la desacertada elección de un repertorio que estaba fuera de la posibilidad de ellos de ofrecer una resolución satisfactoria a sus trabajos. Porque, en contraste, con estas críticas desfavorables, hay que recordar que la mayoría de las puestas hechas por Díaz Ulloque durante los pocos años en que trabajó en el Teatro Estable fueron, en muchos casos, denítida alabanza y escasas reproches en contra, incluso en el caso de Ardiles Gray que en 1961 le dedicó un nítido elogio a la versión que el director había hecho de *El tiempo y los Conway*, del inglés J. B. Priestley. Y otro todavía más jugado en el mismo teatro en 1963 dedicado a *El Pequeño Abecedario*, obra de Wilhelm Semmelroth y William Keiper: "Sin temor a equivocarse –decía allí–, el cronista está convencido que este espectáculo es el mejor que ha visto en Tucumán desde

que escribe esta columna. Y, también, está convencido que Boyce Díaz Ulloque es el mejor director de su generación en el país y el mejor director que haya visitado Tucumán."

Dos meses después, en septiembre, como queriendo demostrar que podía llegar a fustigar al Teatro Estable, que era su creación y como "la niña de sus ojos" y frente al cual se lo acusaba de parcial, comentaba, en cambio: "Una vez más el cronista de esta columna volverá a insistir sobre lo mismo: el problema del teatro de Tucumán es un problema que debe ser contemplado desde tres ángulos: el de la obra, el del público y el de las posibilidades de los actores con respecto a la obra elegida. Más que de puesta en escena es, en realidad, un problema de política teatral. La elección de una obra que contemple las posibilidades de los actores tendrá una relación directa con el fervor del público. Hay obras, como en este caso *Seis personajes en busca de un autor*, que sobrepasan las posibilidades actorales del plantel de actores del elenco oficial. Y aún más, creemos que en el país habría que formar un elenco especial con los actores más dotados para alcanzar el nivel reclamado por ese autor. Este ha sido, quizá, el pecado mayor de esa versión de Pirandello, que reclamó muchos y nobles esfuerzos, pero que, desgraciadamente, nada agrega a la obra que viene realizando el Teatro Estable. Quedará eso sí, como un elemento para una toma de conciencia de las propias posibilidades y ello es, también, y en cierto modo, apreciable." Y en un comentario de mayo de 1964, Ardiles Gray volvía elogiar una puesta del mismo director de una obra de Bertolt Brecht: *La ópera de dos centavos*.

Las oscilaciones en el tenor de las críticas a las puestas de Díaz Ulloque no se registraban solo en el trabajo de Ardiles Gray. Otro de los buenos críticos teatrales de ese entonces, Julio César Rodríguez Anido, también caminaba por una cuerda similar. Por la fecha en que su colega había escrito sobre la obra de Bertolt Brecht, él también recibió ese estreno con una buena valoración del trabajo en el diario *Noticias*. Pero, en julio, dos meses después, Rodríguez Anido objetaba algunos aspectos de la puesta de *Rómulo Magno*, de Friedrich Dürrenmatt, dirigida por Díaz Ulloque. En esa cobertura, Rodríguez Anido consideraba que esa obra, tanto como *La visita de la anciana dama*, también del mismo autor, eran dos de las piezas más importantes de la dramaturgia contemporánea. Y elogiaba la puesta calificándola de buena, aunque un tanto precipitada en su estreno, ya que hubiera necesitado unas semanas más para lograr una necesaria decantación.

Según un trabajo académico sobre *Desarrollo de la crítica teatral entre 1959 y 1983*, de María Virginia Cedamanos Romano, cedido por Juan Tríbulo para

este libro, las primeras críticas de Rodríguez Anido comenzaron a aparecer aproximadamente en 1962. Los sesenta y los setenta fueron decenios de mucha actividad teatral en la provincia y de buena recepción en las publicaciones de sus espectáculos. Otros críticos que en ese trabajo se nombran de la primera de esas dos décadas son Roberto J. García (que escribió en 1962 sobre una puesta de *El hombre, la bestia y la virtud*, de Luigi Pirandello); María Eugenia Valentié, una profesora de Filosofía y Letras y crítica de cine y columnista cultural de *La Gaceta*, que ocasionalmente escribió de teatro (verbigracia, sobre la obra *Las Zorrerías*, de Roberto Espina, en 1960); Vicente Falcón, a quien se le pedía cada tanto escribir sobre algún estreno en *Noticias* (por ejemplo un comentario sobre *Yerma*, versión de Guido Parpagnoli, con Nuestro Teatro en 1960). Y en 1959, también el periodista Fernando Peña hace una crítica a la obra *A puerta cerrada*, Jean-Paul Sartre, montada por Nuestro Teatro, que va como un recuadro importante, creemos que también en el diario *Noticias*, porque el recorte no tiene identificación de la publicación.

Vale decir que sobre finales de los cincuenta y el primer lustro de los sesenta, había ya una fuerte movida teatral en Tucumán (Tríbulo contabiliza en su cronología que entre 1959 y 1965 incluido, el estreno de un poco más de 60 espectáculos) y existía también una crítica teatral que en los medios en vigencia se dedicaban a analizar las realizaciones escénicas, en un tono que, por lo general no era complaciente, aunque no exento de elogios cuando los méritos del espectáculo en opinión del periodista lo merecían. Señalo estos años porque ellos marcarían, a su término, lo que Mauricio Tossi, en su trabajo *El teatro: profesionalización y afianzamiento institucional (1966-1975)*, define como el inicio de una nueva y renovadora década del quehacer teatral en la provincia. Y también de una etapa de revigorización del papel de la crítica que coincide con ese paso hacia adelante del teatro.

Dice al respecto en ese ensayo: "Los cambios productivos en el teatro local motivan –de algún modo– a que la prensa tucumana ejerciese nuevas respuestas y se adaptara a tales transformaciones. Si hasta 1966, Julio Ardiles Gray era el agente dominante en el discurso crítico escénico, entonces, a partir de esa fecha, se configuró un panorama inédito: los principales medios gráficos de la provincia incorporaron a sus líneas editoriales columnas específicas sobre el teatro tucumano. Así, entre los años 1967-1976, Dardo Nofal en *La Gaceta*, Julio César Rodríguez Anido en *Noticias* y Francisco Galíndez en *El Pueblo* – para nombrar a los más representativos del período– generaron una dinámica distinta en los modos de reflexionar sobre la escena, fundamentalmente se

promocionó el disenso y la capacidad de debate." Y agrega que, obligados por "el auge de notas o por las relaciones de posición de la crítica especializada, los artistas debieron dar cuenta de sus reflexiones, inquietudes y creencias poéticas o aspectos vinculados con la función social y comunitaria del arte o los efectos políticos identitarios del teatro en el ámbito cultural regional, entre otros factores."

Al respecto, Tossi recuerda que, producto de ese clima de debate, dos encuestas publicadas en *La Gaceta* de marzo y mayo de 1968 y otra de julio y octubre de 1972, fueron interesantes ejercicios reflexivos de infinidad de artistas e intelectuales. En estos intercambios, como suele ocurrir en las polémicas, algunos reivindicaban a Tucumán como la segunda capital de teatro del país y otros creían que todavía la provincia no había alcanzado el nivel de un teatro que llegara a un público numeroso para contarle lo que sucedía en su realidad. Remarcamos este hecho porque revela, más allá de quién tuviera razón en este debate, si es que alguien la tenía, que el propio medio artístico aprobaba el debate como forma de enriquecer la construcción de la actividad teatral en una perspectiva de diversos idearios estéticos, en los que todos tienen derecho a tener un lugar y a avanzar hacia un discurso propio.

En referencia a los críticos de aquella época que Tossi nombraba en su artículo como los más representativos: Dardo Nofal, Julio César Rodríguez Anido y Francisco Galíndez, hay que aclarar que hubo otros que también trabajaron en ese período. Por lo pronto, que Rodríguez Anido ya venía dedicándose a la crítica desde por lo menos 1962 y tal vez antes. De Nofal ya hemos hablado bastante en otras páginas de este libro. De Francisco Galíndez, al que todos apodaban cariñosamente "Pancho", su primera crítica firmada se ubica por 1966 y era un análisis de la puesta de *El burgués gentilhombre*. Este periodista se convirtió en un personaje clave del medio teatral tucumano. Discapacitado físico desde su nacimiento, se movía en silla de ruedas empujadas por sus amigos o jóvenes que se turnaban, y así asistía a distintas funciones de cine y teatro para escribir luego críticas y detalladas notas en *Noticias* y luego en *El Pueblo*, diario creado por el periodista José Ignacio García Hamilton en 1972 y cerrado en 1975. Este periodista, que procedía de la familia creadora del diario, antes había sido crítico bibliográfico y columnista político en *La Gaceta*. Cuando los dos diarios cerraron, *Noticias* y *El Pueblo*, Galíndez continuó escribiendo sus comentarios y valorando los trabajos artísticos con "menciones" desde una hoja impresa en mimeógrafo, *La Hojita Volante*, costeada por anunciantes que él mismo conseguía y repartida en los bares de la ciudad,

especialmente en El Buen Gusto, frente al Museo Timoteo Navarro, que era un lugar de reunión clásico de la gente de la cultura en Tucumán. Al dejar de publicarse críticas en *La Gaceta* en los ochenta, Galíndez era consultado por directores que continuaron valorando su opinión o necesitando una crítica especializada para sus carpetas de antecedentes, que el mismo Pancho entregaba en mano.

Otro profesional destacado de la crítica por esos años fue Tiburcio López Guzmán. Se expresó a través de la revista de temas culturales Última Línea, cuya primera edición apareció en noviembre de 1966. Publicó solo 15 números. Sus directores fueron Arturo Álvarez Sosa y el propio Tiburcio López Guzmán, quien hacía las críticas teatrales. Abogado, periodista, poeta y dirigente político, el mencionado crítico tenía un estilo irónico y tajante, que le daba un realce especial a sus análisis, siempre muy eruditos. Y, sobre todo, era amigo de las descripciones minuciosas de las actuaciones y de los distintos detalles de la puesta, como lo denota la crítica a la comedia *Tres sombreros* de *copa*, del español Miguel Mihura, en una puesta que hizo Bernardo Roitman en 1967. A lo largo de dos columnas, va detallando el trabajo de todos los intérpretes y señalando punto por punto sus aciertos y defectos, así como los climas, ritmos y altibajos en la comprensión del texto por parte del director, eso junto con las observaciones sobre la escenografía, iluminación, sonido y vestuario. En otro de sus escritos, referido a una obra estrenada por el Teatro Universitario, decía en 1967: "Un célebre sociólogo insistió sobre uno de los males endémicos de la universidad argentina: utilizar siempre moldes referenciales y carecer en consecuencia de los elementos necesarios para aprehender la realidad ambiente. El estreno de *Las criadas* de Jean Genet, por el TU, confirma esta dolorosa verdad y erige un paradigma de lo que no hay que hacer." El mismo clima de polémica se suscitó en relación a una versión de *El conventillo de la Paloma*, de Vaccarezza, en una puesta de Jorge Saad, al frente del Teatro Arte, que provoco un fuerte duelo de opiniones cruzadas en el ambiente, muy descriptivas de la temperatura alcanzado por el nivel de debate en ese momento.

También de ese tiempo es el crítico Jorge Wyngaard, que se manifestó a través de la revista *Nueva Línea*, otra revista de cultura con el formato y estilo de Última línea, a la que vino a suceder en 1968 y con el mismo director a la cabeza: Arturo Álvarez Sosa, que justamente tuvo a Wyngaard de subdirector, a la vez que responsable de los comentarios y notas teatrales que se publicaron en sus páginas sin firma. Lanzó solo seis números a la venta. Ingeniero egresado de la UNT y actor del grupo La Peña El Cardón por los años cincuenta, Wyngaard

se ocupó de las críticas de esa publicación con un estilo incisivo y contundente. Este periodista, luego de cerrarse *Nueva Línea*, desarrolló durante los años 1981 y 1982 un programa de audiciones semanales en Radio Nacional, filial Tucumán, dedicadas al teatro, donde se trataban diversos aspectos, desde la crítica a los espectáculos hasta la problemática de la recepción. Wyngaard, que escribió todo el material expuesto en esas audiciones, lo archivó en un material que hasta hace poco no se había editado, pero que es un buen testimonio de lo que ocurrió en la escena tucumana en esos dos años.

A esa lista habría que agregarle otros nombres. Sin pretender agotar el número de los distintos periodistas que hicieron crítica en Tucumán, es necesario dejar constancia de cinco periodistas más: Rolando "Rolo" Maris, Raúl Chebaia, Rogelio Parolo, Arturo Álvarez Sosa y Hugo del Solarz. La exigüidad del registro de estos profesionales está generada por dos hechos comprobables: que algunos de ellos hacían crítica teatral solo en forma esporádica, no permanente, y luego en que muchas de sus colaboraciones en los medios –en especial respecto de los que trabajaron en *La Gaceta*– han sido difíciles de detectar por la decisión de ese diario de publicar, a partir de 1966, los comentarios sin firma. En ese matutino, precisamente, las críticas publicadas durante el período 1966-1983 no consignaban las firmas del autor. La mayoría de ellas se sabe que fueron escritas por Dardo Nofal. Sin embargo, en las ocasiones en que Nofal debía cubrir el trabajo de otras secciones, era reemplazado por otros periodistas. Uno de ellos fue Rolo Maris. Se sabe que la crítica publicada en mayo de 1967 sobre *El alcalde de Zalamea*, en versión de Benito Sánchez Cortés, fue escrita por él. Y no fue la única, sino que escribió otras más.

Raúl Chebaia escribía en *Noticias*. En un comentario que hace allí en 1972 de la puesta de *Calígula*, de Albert Camus, en versión de Díaz Ulloque, afirma "que la acción antropofágica que Díaz Ulloque contra la personalidad intelectual de Camus, no tiene convalidación alguna." Por su parte, Rogelio Parolo, quien falleció en 1993, era un periodista que había nacido en Rosario en 1930 y se radicó en Tucumán en 1969. Fue, además de gerente empresarial, un apasionado crítico por vocación de cine y escribía en ocasiones sobre teatro. La crítica en *Noticias* de *El hombre de la Mancha*, de Dale Wasserman, dirigida por Díaz Ulloque, era de él. El cuarto nombre es el de Arturo Álvarez Sosa, un columnista de larga trayectoria en *La Gaceta*, que publicaba críticas de teatro. Fue también, como se dijo, director de las revistas Última Línea y *Nueva Línea*, donde seguramente escribía alguna que otra crítica, acompañando a Wyngaard.

Por último, Hugo Solarz, se desempeñó durante años como periodista de *La Gaceta*. Una crítica de 1980 sin firma de ese diario a la obra *El tema eran las rosas*, del dramaturgo norteamericano Frank Gilroy, un investigador tucumano me la señaló como perteneciente a él. Y escribió también otras.

Un caso especial es el de Nora Lía Jabif, profesional licenciada en Filosofía en la UNT y que eligió al periodismo como la actividad a la cual dedicarse laboralmente. Ella fue por años, presumiblemente desde antes de 2000, columnista de *La Gaceta*. Y ha tenido a cargo la cátedra de Redacción Periodística III y tutora de Propuestas Finales de la Carrera de Comunicación Social de la UNSTA. Nora, antes de radicarse de nuevo en Tucumán, desarrolló gran parte de su carrera en la prensa en Buenos Aires, donde escribió crítica teatral, entre otras cosas. Colaboró con *Acción*, un quincenario del IMFC, el diario *La Voz*, la revista *Teatro*, y en otras publicaciones. Otra vez de nuevo en Tucumán y ya en *La Gaceta* dejó de hacer crítica, a pesar de que lo hacía muy bien.

Durante los noventa, surgen otros nombres. Con la aparición del diario *El Periódico*, empieza escribir en sus páginas Juan Carlos Maniás, cuyos comentarios se abren con la caricatura de un rostro que, según sea el tenor de la crítica, se muestra sonriente, sin entusiasmo o enfadado, un poco a la manera de lo que hacía la revista *Humor* en su sección de teatro. Es un recurso que, desde el diseño, le da más aire y cierta falta de solemnidad al tema, pero que de paso le da ya al lector una señal de cuál es la opinión dominante del crítico. Esos recursos fueron como las precuelas de lo que más adelante se transformarían en las estrellitas, las calificaciones (muy buena, buena, regular, mala), etc. Como detalle, hay que señalar que en *La Gaceta*, ya desde los tiempos de Ardiles Gray, aunque éste no usaba siempre ese recurso, al final de cada comentario se hacía una síntesis o resumen en seis, siete u ocho líneas de la opinión del crítico, como ahorrándole al lector el esfuerzo de leer si descubría en ese compendio que la visión del profesional era desfavorable. Esa costumbre se instaló en ese diario durante varios años y luego la copió *Noticias*. En cuanto a Maniás hay críticas de él en distintas etapas de esa década. Una se registra en 1996, en que se refirió a la versión de *Sacco y Vanzetti*, de Mauricio Kartun, dirigida por Rafael Nofal, que es bastante favorable. Otra en 1999, sobre *El beso de la mujer araña*, de Manuel Puig; y una más, sin fecha, que habla de una obra colectiva dirigida por Raúl Reyes. Siempre en *El Periódico*. Al respecto, es bueno destacar que en la entrevista que le hicimos a Tríbulo en 2006, él señala que para la investigación de la etapa teatral que arranca con el retorno de la democracia en 1984 tomó críticas y notas escritas en *El Periódico* escritas por Ricardo López Madrid,

Ricardo Bocos, Sandra Clemente, Mariano Nofal y Andrés Garmendia, lo que significa que alguno de ellos también alguna vez practicó la crítica teatral.

Una de las novedades en los ochenta y noventa –nosotros tuvimos como testimonios solo algunos recortes de los noventa– fue la aparición más explícita de Dardo Nofal en las páginas de *La Gaceta* como una de sus firmas más destacadas. Por esos años, Nofal escribía una sección que se llamaba "Panorama Artístico", que era siempre muy bien presentada, con una viñeta en su cabeza o alguna caricatura. Entre la ilustración y la escritura cubrían a veces una página del diario, pero no siempre. Y allí, Nofal, que firmaba todos los comentarios –el nombre y apellido se mostraban en todos los casos con una tipografía mayor y destacados en negrita o blanco sobre fondo gris–, escribía enjundiosos artículos que ubicaban a la crítica en un contexto mayor, más sustancial que el de un mero juicio técnico o una crítica sobre el espectáculo. Como explicó Nofal en la entrevista que le hicimos (ver más adelante) *La Gaceta* lo nombró secretario de redacción por 1980 y dejó de hacer crítica en el sentido tradicional de escribir un comentario dedicado a un único espectáculo. Y las reemplazó por los panoramas aludidos, que fueron un verdadero aporte periodístico, sobre todo por la tersura de su estilo y la seriedad con que abordaba ciertos temas. Pero aún sin tener en los últimos años un diario fijo en el que trabajar, ya estaba retirado de *La Gaceta*, no había perdido el gusto por escribir sobre teatro. Dos años antes de su muerte, en 2015, todavía se hacía lugar entre sus ocupaciones para escribir alguna crítica aunque fuera en una hoja artesanal, como la que escribió sobre *Cita a ciegas*.

En uno de los comentarios de los noventa, precisamente en 1994, y refiriéndose al estreno de Ó*pera do Malandro*, de Chico Buarque, basada sobre *La ópera de dos centavos* de Bertolt Brecht, comenzaba la nota –dividida en tres partes y con dos subtítulos– con el recuerdo de la bomba de Hiroshima en 1945 y la situación de pánico en que sumió a la condición humana, desde entonces, el eventual uso de las armas atómicas. Y luego pasaba al presente, 1994, donde el surgimiento de una elite mundial de poder apresada por una ambición insaciable y malsana hundía a la humanidad en una crisis semejante. Y de ahí pasaba a Brecht, pintor insoslayable de esas crisis en las sociedades del siglo XX. Y luego a lo que Buarque había volcado de su histórica pieza en la suya. El último subtítulo tenía una consideración detallada e inteligente de una puesta del director tucumano Carlos Alsina, a la que elogiaba mucho, al igual que a sus actores (Juan Tríbulo, Teresita Terraf y Pablo Parolo). Había veces en que dedicaba el panorama a un solo tema, como en 1992 (los larguísimos meses

que duraban por razones burocráticas los ensayos del Teatro Estable o la visita de Alfredo Alcón y Norma Aleandro a Tucumán) y otras a dos o tres asuntos, separados por subtítulos, que podían llegar a ser comentarios de distintas puestas teatrales. Era una columna como dijimos muy bien escrita y seguida por muchos lectores en *La Gaceta*.

La crítica en las últimas décadas

En el último párrafo, previo a este nuevo subtítulo, habíamos hablado de Ópera do Malandro, sin consignar que en ese mismo año otro periodista escribió sobre ese espectáculo destacando sus virtudes: Ernesto Klass. En ocasión de la visita que hicimos a Tucumán en 2006 con el propósito de acopiar material de investigación para este libro, tuvimos oportunidad de entrevistarlo. Él fue uno de los críticos que se inició en 1990 en *El Siglo*, donde siguió trabajando durante algunos años de la primera década del siglo XXI y en otras publicaciones también. Durante 2006, recogimos críticas de él de las puestas de *Doña Rosita, la soltera*, de Federico García Lorca; *Freak Show*, de Martín Giner y *El profesional*, de Dusan Kovacevic. Todas estas críticas tenían su firma destacada en negrita arriba del artículo y debajo de su título. Luego había una ficha informativa en bastardilla y el espacio del análisis siempre tenía no menos de tres columnas dentro de una media página, escritas en un estilo claro y que iba siempre al hueso de los distintos rubros del espectáculo (autor, dirección, actuación, escenografía e iluminación). De *El Siglo Digital*, de mayo de 2015, tenemos también la copia de una crítica a la puesta de *Cita a ciegas*, del autor Mario Diament y con dirección de Leonardo Goloboff, que nos envió Juan Tríbulo, pero no tiene firma.Y enviada por el mismo autor e historiador una copia de una opinión de Ernesto Klass, del año 2016, sobre *Cartas del ausente*, de Ariel Barchilón, dirigida también por Goloboff. Son un poco más breves que las que se escribían en décadas anteriores, pero son en todos los casos valorativas de la calidad o no del espectáculo. Consultado en 2020, Klass nos dijo (ver reportaje más adelante) que la escribió a pedido del director.

En la última década, 2010-2020, han surgido otras firmas. En *La Gaceta*, uno de los últimos críticos de teatro fue Jorge Figueroa (hay críticas de él hasta 2010 y 2011 y es posible que haya otras más adelante). En 2010, escribió sobre *Hamelin*, un drama de Juan Mayorga, dirigida por Goloboff, y en 2011 otra de *Cuestión de principios*, de Roberto Cossa, versión también de Goloboff y con

Juan Tríbulo y Verónica Pérez Luna. En estos días, y al frente de las páginas de Espectáculos está Fabio Ladetto, quien es el que escribe todo lo atinente a teatro. Por Internet, no ya en medios gráficos que es el núcleo de investigación de este libro, han aparecido otros nombres. Uno de ellos es Sebastián Gansburg, que escribe en el sitio digital *TucumánHoy.com*. Este crítico ha escrito durante los últimos diez años regulares e interesantes reflexiones sobre distintos espectáculos, en algunos casos con una extensión considerable, lo que indica que los medios digitales son hoy por hoy la otra plataforma donde la crítica teatral ha empezado –o podría hacerlo en los casos en que no haya hecho– a desplegar sus alas. Medios digitales en Tucumán hay varios y tienen lectores consecuentes, así que allí es otro lugar donde dar batalla.

Juan Antonio Tríbulo, diálogo de 2006

Tal como lo presentamos un poco más atrás, Juan Tríbulo ha sido, además de un actor de larga y muy reconocida trayectoria en Tucumán y en Buenos Aires, docente y director teatral, uno de los estudiosos más lúcidos de la historia teatral de la provincia, cuyo nombre se agrega al del precursor Manuel García Soriano y al de otros destacados intelectuales como Mauricio Tossi o Carlos María Alsina. Y, como si esto fuera insuficiente, escribió distintos libros sobre técnica actoral y la importancia de los métodos de consagrados pedagogos como Stanislavski, Strasberg, Fessler y otros en la formación de los intérpretes. Comenzamos con él la lista de artistas o críticos entrevistados en la provincia en 2006, en estos casos personalmente. Y luego irán las que en otros años más recientes hicimos a través de contactos por Internet. Tríbulo ha sido, por otra parte, la fuente fundamental de la información que nutre aquí el panorama histórico del teatro tucumano y que precede como encuadre general a la investigación sobre la crítica en ese territorio. Encuadre necesario, y diría más: inexcusable, pues sin esa actividad teatral no habría crítica. Las entrevistas tienen el propósito, y así lo cumplen, de ampliar con detalles más sabrosos, vitales y reveladores lo que la investigación, de algún modo, ha preanunciado. Las entrevistas han sido con artistas del medio y, sobre todo, con críticos teatrales, cuya actividad esmotivo sustancial de la búsqueda que hace este trabajo.

Junto con esta primera charla mantenida con Tríbulo en el año señalado, tuve la ocasión de realizarle luego varias consultas por correo electrónico en 2020, a las cuales contestó con precisión y un espíritu de colaboración realmente

digno de encomio y que le he agradecido con especial énfasis, aunque lamento que no lo haya podido ver reflejado en el libro. Con el paso de una década y media desde la última entrevista, algunos datos habían quedado envejecidos o sin completar. Todas esas actualizaciones fueron volcadas y distribuidas en los tramos donde era necesario hacerlo de este capítulo sobre Tucumán. Debo reconocer que en el caso de esta provincia, y como resultado de este encierro obligatorio a que nos condenó la pandemia del coronavirus durante casi dos años, sin esa información brindada por Tríbulo y algunos otros entrevistados no habría podido escribir este capítulo, por lo menos en la forma actualizada en que lo hice. Lo que se publica a continuación es la primera entrevista a Tríbulo. De la segunda comunicación a través de distintos mails en 2020, gran parte del material que recibí, enjundioso y amplio, fue esparcido en las diversas páginas del trabajo, reservándome para mí la atribución de hacer algo de síntesis cuando las necesidades de fluidez o extensión del libro lo requerían. Solo reservé de todo ese material dos preguntas, que publico al final de la primera entrevista y en las que Tríbulo contestó sobre los críticos y contó algo de la actividad que desarrollaba en los últimos años.

–¿Dónde comenzó, Juan, tu labor de investigador?

–Comencé en la Universidad donde largué con algunos proyectos de investigación bancados por el Consejo de Ciencia y Técnica de la Universidad. Allí comenzamos a trabajar con autores y artistas emergentes a partir de los cincuenta. Luego me conecté con Osvaldo Pellettieri en los congresos de investigadores que se realizaban en distintos lugares del país y él me ofreció escribir sobre el teatro de Tucumán para su *Historia del Teatro Argentino en las Provincias*, que publicó el INT con Editorial Galerna. Los capítulos sobre Tucumán en los dos libros publicados, faltó publicar el tercero, los escribí yo. Y para escribir sobre esa historia me tuve que zambullir en *La Gaceta*, que era el único diario que conservaba su colección completa, así que me pasé días enteros en la moviola. Acumulé mucho material de críticas, que copié para poder escribir sobre ellas, que son las que testimonian, desde 1959, qué es lo sucedió en los distintos años que se toman para hacer la historia. En la ponencia condensé la manera que utilicé para trabajar y la documentación en que me basé. Y cité las fuentes consultadas, las notas sobre puestas en escena del Teatro Estable de la Provincia de Tucumán, de Viviana Pereyra, y las notas previas a los estrenos de las distintas obras. Y también las críticas posteriores escritas en diferentes momentos en *La Gaceta* por Julio Ardiles Gray, Rolo Maris y

Dardo Nofal. Las del *Diario Noticias*, que se editó desde 1956 a 1976, firmadas por Julio Cesar Rodríguez Anido, Fernando Peña, Luis Falcón, Rogelio Prolo, Dardo Nofal, que se inició allí, y Francisco Pancho Galíndez. También las del diario *El Pueblo*, que se editó entre 1972 y 1976, que salió bajo la dirección de Ignacio García Hamilton, al que se deben algunas editoriales y críticas muy oportunas, donde el principal comentarista era Pancho Galíndez, quien terminó escribiendo sus críticas en una hojita volante como último esfuerzo personal cuando *El Pueblo* fue quemado por la represión de Estado.

–¿De las revistas no tomaste materiales?

–Sí, también. El material señalado se complementó con las críticas y notas publicadas en la revista *Última línea*, cuya primera edición apareció en noviembre de 1966. Y también de la postrera y breve vida de *Nueva línea*. Para la cronología de la tercera etapa recorrí las carteleras y notas previas de estrenos de *La Gaceta*, *El Periódico* y *El Siglo*, que empezó llamándose *Siglo XXI.* También utilizamos críticas y notas de Dardo Nofal hasta su alejamiento de *La Gaceta* y artículos firmados por Roberto Espinoza (en algún momento de *La Gaceta*), más las críticas y notas firmadas por Ricardo Gómez Madrid, Juan Carlos Maniás, Ricardo Bocos, Sandra Clemente, Mariano Nofal y Andrés Garmendia, firmadas en *El Periódico*, que lamentablemente dejó de editarse por un período bastante largo pues dedicaba un abundante espacio a la actividad teatral y reapareció en 2006, pero con una edición solo dominical, a lo que se agregó la publicación de un nuevo diario en 2005, *El Tribuno*, que recuperó la idónea pluma de Dardo Nofal. Lamentamos que *La Gaceta* haya eliminado las críticas de su sección de Espectáculos y dedique solo algunas líneas de comentario a algunos pocos estrenos. Es terrible. Dentro del material recogido, se tomaron críticas jugosísimas de Ardiles Gray, que se dedicaba a aconsejar en muchos casos. Él era el pope máximo de la crítica teatral y transmitía su visión del teatro, que era la predominante. En la época del sesenta o setenta hay algunas críticas espectaculares, a veces hay hasta tres de una misma obra en *La Gaceta*, *Diario Noticias* y *El Pueblo*, además de algunas propaladas a través de las radios o por revistas. Hay espectáculos de los que junté cuatro o cinco críticas. Ese fenómeno extraordinario no se volvió a repetir en la historia de Tucumán. Y tuve muchas bendiciones en el camino de este trabajo de investigación, que me ayudaron mucho.

–¿Cómo fue tu itinerario como actor, recibiste buenas críticas?

–En mi trayectoria como actor, recibí las primeras críticas en la provincia donde nací, Entre Ríos. Allí estuve hasta los 18 años. La segunda etapa fue en Buenos Aires, ciudad en la que estuve de 1960 a 1983. En siete de esos años llegué a integrar la Comedia Nacional, cuando la dirigía Rodolfo Graziano. Participé de puestas como *Edipo Rey*, *Martín Fierro*, en donde las críticas evaluaban mis actuaciones como correctas, calificación que como se sabe te salva de la reprobación pero que a ningún actor satisface. También hubo otras críticas en que me dedicaron, aunque en una o dos líneas, apreciaciones más reconfortantes. Eso hasta llegar a *El doctor y los demonios*, montado en el *Teatro 35*, donde recuerdo que fue la primera crítica en la que realmente destacaron especialmente mi trabajo. Y como director recibí una muy buena crítica también en mi primera responsabilidad al frente de un elenco. Fue en el Taller de Garibaldi, en una versión de *El Escorial* de Michel de Ghelderode, donde la crítica me sorprendió debido a que descubrió detalles de mi trabajo que eran más ricos en concreciones de lo que yo suponía había logrado.

–Recién hablabas de algunas bendiciones que te ayudaron mucho durante su trabajo de investigación. ¿Cuáles fueron?

–Fueron algunas cosas que me cayeron del cielo: un día estaba trabajando en la moviola de *La Gaceta* y se me acercó Carlos Páez de la Torre, el historiador por excelencia de Tucumán. Él tuvo durante bastante tiempo una columna muy leída en *La Gaceta*. Como digo se acercó y me dijo: "le facilitaré algo que le vendrá muy bien." Eran cinco o seis cuadernos Avon, que el paso de los años había tornado de color amarillo, donde la actriz Marta Zelaya copió todo lo que sobre el mundo del espectáculo y sus costumbres se escribió en las crónicas periodísticas del diario *El Orden* entre el año 1878 y 1914. Treinta años de recolección donde aparecían comentarios que no eran críticas, sino anécdotas sobre lo que ocurría en las salas teatrales: personas que escupían desde el paraíso, señoras que eran regañadas porque llevaban sombreros muy altos que molestaban la visión de otros espectadores ocomentarios acerca de cómo defenestraban a Pablo Podestá y a su personaje Juan Moreira, al que no consideraban un artista de teatro sino de circo, un género calificado de bastardo. Eran comentarios, en ciertos casos pintorescos, en otros maledicentes o prejuiciosos, que mostraban la visión de la época, que era la típica de una élite. También conseguí críticas muy valiosas, guardadas por los propios actores. Las de Dardo Nofal, cuando escribía en los años noventa, eran verdaderas piezas literarias. Lo suyo en ese período ya no eran críticas específicas sino artículos de opinión vertidos en panoramas de lo que

estaba pasando en el teatro y en los que apoyaba o no las producciones que veía y sostenía, en un cuestionamiento de la gestión del gobernador militar Antonio Bussi, la necesidad de respaldara la cultura. Al Teatro Universitario de Tucumán le propinaba muchos palazos porque no montaba obras de la provincia, sino solo a los clásicos. Incluso en Buenos Aires, el elenco fue criticado por atenerse a ese único repertorio. Hay un autor que trabajó entre los años treinta o cuarenta, Juan Francisco Moreno Rojas, que escribió como treinta obras, algunas de las cuales se las estrenaron en Buenos Aires. Las compañías que venían en gira a Tucumán las hacían aquí y luego se llevaban sus obras y las representaban allá. La mujer cuando murió le prendió fuego a toda su producción. ¿Por qué? Porque criticaba a sus amigos de la alta aristocracia. Terrible, no tenemos las obras, lo único que tenemos son las críticas de *La Gaceta* que contaba en parte los argumentos. Ahí la crítica cumplía un rol esencial.

–Fuera de los casos que mencionaste, ¿hay alguna crítica que te enojó particularmente?

–Algún enojo pasajero, tal vez, pero nada serio que no se pasara rápidamente. Me acuerdo de algunos títulos sarcásticos o burlones: "Que el cielo los juzgue", que es de Ernesto Schoo, cuando hicimos *La danza del sargento Musgrave*, del dramaturgo británico John Arden, dirigida por Leonardo Goloboff por los setenta en el IFT. El mismo Goloboff que ahora está radicado en Tucumán y que me dirigió no hace mucho en el *Monólogo de Einstein*, de Gabriel Emmanuel. Recuerdo otro, de Jaime Potenze, más o menos en el mismo tono y que decía: "Mantenete en el poema donde empezó tu existencia", que se entendía como un desacuerdo a la idea de haber llevado al escenario el poema que inspiraba la obra, *Martín Fierro*. Esos críticos en aquella época se habían convertido en una suerte de estrellas, por la forma en que sus comentarios lograban atraer la atención sobre ellos. Fuera de esto, algunos críticos eran estupendos. Kive Staiff, cuando escribía en *Teatro XX*, hacía unas críticas fantásticas. Y había otra revista que se llamaba *Platea*, que era muy buena. Lo primero que hice en Buenos Aires fue hacer un curso en el Nuevo Teatro y me encontré con todas las fotos de *Muchacha de campo.* Esas imágenes me hicieron evocar la nota que había escrito Luis Ordaz en *Platea* sobre esa puesta. Y también, por mencionar algún ejemplo conocido de rencillas o enojos entre actores y críticos, recuerdo también la famosa patada en el culo que Ernesto Bianco le propinó a Emilio Stevánovich, en medio de su audición semanal en Radio Nacional.

–¿En Tucumán se generaron algunos conflictos también muy sonados con la crítica, no?

–Uno especialmente fuerte fue el que ocurrió en *La Gaceta* con Ardiles Gray. Éste firmaba casi todas las críticas y en 1966, durante la visita del general Juan Carlos Onganía a Tucumán, invitado al festejo del Sesquicentenario de la Independencia, se produjo un tironeo para ver qué obra se elegiría para representar a la provincia en la noche de gala de la celebración. Las dos obras en disputa eran *Cristóbal Colón*, del autor griego Niko Kazantzakis, montada por el Teatro Universitario, y *El burgués gentilhombre*, de Molière, una realización del Teatro Estable. Ganó la primera, para cuya interpretación se había invitado especialmente a Ignacio Quirós y otros actores. El Universitario era dirigido por Boyce Díaz Ulloque, un personaje de mucha influencia en la cultura de Tucumán, quien dirigió ese teatro de 1964 a 1979. Después de ese año se clausuró esa experiencia, aunque luego, en 1990, Ricardo Salim, actor permanente del Universitario, lo reflotara como una fundación, no dependiente ya de la universidad, y desde la cual realizaría infinidad de puestas escénicas. La crítica del espectáculo sobre *Cristóbal Colón* en *La Gaceta* la escribió y firmó Julio Ardiles Gray, que le pegó duro. Entonces el elenco y su director se fueron a quejar al diario, que en ese momento convocó al periodista y le dijo que no publicara más críticas y que si las escribía las publicara sin firma. Todo por la queja de los actores y el director. Al poco tiempo, Julio se fue a trabajar a Buenos Aires, donde, como se sabe, hizo una excelente carrera como periodista. Julio fue el impulsor del Consejo Provincial de Cultura, que creó el Teatro Estable de la Provincia que sigue hasta hoy. Su aporte fue trascendente para la provincia. Es verdad que todo lo que hacía el Teatro Estable estaba bien para Julio y lo que hacía el Universitario era objeto de palos. Lo mismo hacía con el teatro independiente Nuestro Teatro, donde estaban Oscar Quiroga y Rosita Ávila, quienes recibían continuas objeciones por sus trabajos. Ahí, creo yo, Julio, que era un intelectual muy formado y sabía de lo que hablaba, se movía, sin embargo, con demasiada subjetividad.

–¿Cuántos espectáculos se dan por año en Tucumán?

–Hoy, 2006, unos 80 espectáculos anuales, de los cuales el crítico de *La Gaceta* cubre unos 7 u 8 en los doce meses, o sea apenas un 10 por ciento. Y lo que pasa además es que a Jorge Figueroa le interesa el teatro de las nuevas tendencias y no el teatro más realista. Lo cual no está mal, si alguien se ocupara del otro teatro que también existe en Tucumán. Él tiene en la elección de los espectáculos un sesgo demasiado personal. Y por más que se haga en los teatros no atendidos

por la crítica un esfuerzo por poner autores contemporáneos, eso no provoca ninguna reacción en el diario. Con Goloboff en la dirección, hicimos hace poco una pieza del autor serbio Dusan Kovacevic, *El profesional*, que cuenta la situación de Yugoslavia en los noventa, poco antes del inicio del genocidio y de la balcanización del país. *La Gaceta* no la cubrió. Sí, en cambio hizo la crítica *El Siglo*. Era una puesta que trabajó con una versión francesa del original muy depurada, que mezclaba el realismo con distanciamiento brechtiano, pero el diario no mostró interés en dedicarle una crítica. Es lamentable que un diario como *La Gaceta*, que es el del mayor tiraje de Tucumán, no le preste atención a la crítica, como lo hizo en otro tiempo. Por otra parte, no solo se publican pocas críticas, sino que han bajado mucho en calidad. En *El Siglo*, Ernesto Klass hace algunas, pero no todas, y Dardo Nofal también cuando algo le interesa especialmente. Jorge Figueroa es licenciado en la Facultad de Artes, y especializado en Artes Plásticas, y todo lo que hace lo está aprendiendo, porque asiste a los festivales nacionales o provinciales de teatro y arriesga opiniones, pero su trabajo no alcanza a ser una crítica. Goloboff dijo, en una nota previa al estreno de *Tío Vania*, de Chéjov, que protagonicé, que la versión tendía a estimular un acercamiento al público. El comentario aludía al hecho de que la obra se hacía en el Teatro Alberdi, pero no de manera tradicional, con el público en la platea. De modo que los espectadores estaban en el escenario muy próximosal espacio donde transcurría la acción, como si fueran partícipes de lo que ocurría en la obra. Y Jorge Figueroa fue a verla y dijo que la participación tan mentada con el público no existía porque los actores no se comunicaban con los asistentes. ¿Qué esperaba? ¿Qué algún actor se le sentara en la falda a un espectador? Además, era una puesta fantástica, pero le dedicó nada más que tres renglones de la crítica. Por eso he dicho en distintos encuentros públicos que desearía que se restableciese la crítica en *La Gaceta*, porque los investigadores que releven esta época no van a encontrar testimonios de lo que hubo en teatro, no van a encontrar nada.

Tríbulo en 2020: dos preguntas más

–¿Juan, seguís manteniendo en 2020 la misma opinión que tenías de *La Gaceta* en 2006?

–Desde luego, tengo también opinión sobre los críticos. Como la mayoría de los seres humanos no carezco de un punto de vista sobre determinados hechos. Menos sobre una profesión que se relaciona con el teatro, que es a la que le

dediqué la mayor parte de mi vida. En varios pasajes de la entrevista que me hiciste en 2006 te señalé a varios críticos cuyo trabajo valoré mucho. No voy a repetir sus nombres. Respecto de la actualidad, opinar sobre los críticos me resulta más difícil, no por falta de un juicio sobre ellos, sino por el grado de subjetividad que ese juicio pueda contener. Tucumán es un pueblo chico, con muchas susceptibilidades, celos, cuestiones de competencia, rencores guardados. Nunca podés estar en dos lados a la vez. Por ejemplo, en mi caso, no puedo ser historiador de mi propia historia teatral, copiando críticas que me son favorables o hablando de mis premios, que son variados e importantes. Tampoco prefiero no formular críticas sobre los actores. Y no es que un actor no pueda hacerlo, pero si lo hace corre el grave riesgo de ser muy subjetivo. En la actualidad, Fabio Ladetto es el periodista que se encarga de teatro en *La Gaceta*. Él fue muy buen actor, egresado de la primera promoción de la Licenciatura en Teatro, alumno mío, de mis cursos de primero a quinto, participante de *Juegos a la hora de la siesta*, de Roma Mahieu, que dimos durante cinco años consecutivos y asistimos a numerosos encuentros universitarios. Pero desde que fue jefe de la página de Espectáculos de *La Gaceta* nunca me hizo una crítica. Y no es un tema conmigo: no creo haber leído allí ninguna crítica o muy pocas a espectáculos tucumanos. Se ha dedicado a los espectáculos de las Fiestas Nacionales del INT u otras que se realizan fuera de la provincia. Personalmente, me ha hecho muy buenas notas, tipo reportajes, sobre temas puntuales, pero críticas nunca. Desde luego, no creo que sea una decisión de él, sino de la línea editorial del diario que no quiere que haya críticas para evitarse alborotos con los artistas que puedan sentirse ofendidos por una evaluación negativa. Pero que no haya críticas en el diario, como lo dije, me parece muy mal.

–¿Te has jubilado ya de la docencia?

–Sí, me jubilé en 2010, como docente-investigador, con una jubilación que me reconforta por todo lo que he trabajado. No enseñé más, pero no dejé de trabajar como actor. Lo que sí, no dirigí más. En el 2000, con la puesta en escena de *Dominó en casa*, de Leonardo Goloboff, dirigido por él mismo, en la sala de cámara del Teatro Alberdi, armada en planta baja por Ricardo Salim y luego desmantelada, dimos comienzo al Equipo Teatral Dominó, un grupo independiente, sin sala propia, dirigido siempre por Goloboff.

Dardo Nofal, una pluma para recordar

Nacido en 1939 en Quebracho Coto, Santiago del Estero, y radicado más tarde en Tucumán, adónde se trasladó a los 9 años para estudiar, Dardo Nofal vivió el resto de su vida en la provincia que lo acogió y a la que él transformó en su lugar en el mundo. Allí también se formó profesionalmente. Fallecido en enero de 2017, a los 77 años, su deceso fue uno de los más lamentados en los últimos años por la cultura de la provincia, del que era considerado uno de sus periodistas y escritores más destacados. Hizo sus primeras armas en ese oficio en el *Diario Noticias*, del que se fue a los tres años para ingresar a *La Gaceta* donde estuvo 34 años y fue en distintas etapas crítico de teatro, columnista y secretario de redacción, además de autor de la conocida "frase del día", unas líneas que aparecían cotidianamente bajo el seudónimo Bosip y eran una de las entregas más esperadas por los lectores. Fue también jefe de Télam en la sección NOA y condujo el gabinete artístico de LV12, Radio Independencia. Al retirarse del periodismo en la década del noventa, se dedicó a la literatura y escribió tres novelas con muy buena repercusión en la crítica: *Una lágrima para el cóndor*, *La prisión de Bautista* y *Matar o morir*. Con él charlamos en un café del centro de Tucumán en noviembre de 2006.

–¿Cuándo comenzó exactamente a hacer crítica?

–Empecé a hacer crítica exactamente en 1963, año de mi ingreso al *Diario Noticias*, donde escribía crónicas de boxeo y otros deportes, comentarios del trabajo parlamentario y crítica de cine. En 1966 pasé a *La Gaceta*, con un buen bagaje de conocimiento y práctica, sobre todo en materia de cine. Y ya sentía mucha atracción por el teatro, que pasaba por una época de oro. Y fui entrando cada vez más en la crítica de esa actividad y dejando el cine. En teatro mi profesor fue Julio Ardiles Gray, a quien reemplacé en la crítica cuando se fue a Buenos Aires. Hubo un interregno de unos cuatro meses y después decidieron que me pusiera al frente de la sección de Espectáculos, haciéndome también cargo de la crítica teatral. En cine tuve la fortuna de conocer, y desarrollar una grata relación con ellos, a dos tipos que fueron capos de la crítica en ese género, Leo Sala, que trabajaba en la revista *Leoplán*, y luego pasó a *La Nación*, y Jorge Miguel Couselo. Resulta que por gestión mía y de Julio César Rodríguez Anido logramos que el Consejo Provincial de Difusión Cultural organizara en 1964 y 1965 dos cursos mensuales de cine que obtuvieron una enorme repercusión: acudieron a ellos unos 400 alumnos. En el primero se lo invitó a Leo Sala y al

director cinematográfico Catrano Catrani. Y al segundo, a los críticos Jaime Potenze, Rolando Festiñana y Jorge Miguel Couselo, al escritor y guionista Ulyses Petit de Murat y al ya consagrado director Mario Sóffici. Y yo me hice amigo de Sala y de Couselo. Leo, cordobés de origen, era un observador extraordinario y alguien que escribía sus críticas con un cierto giro poético. Lo extraordinario es que habiendo cursado solo el cuarto primario, llegó a ser palabras mayores en el oficio. Jorge era bastante serio, de buen manejo técnico y riguroso, pero un excelente crítico. Con Leo desarrollé una amistad fuerte, al punto que venía a verme a Tucumán y paraba en la casa de mi vieja. Mi mujer y la de él eran buenas amigas, se llevaba muy bien. Como dije empecé en 1963 y recuerdo que una de mis primeras críticas de cine fue a una película dirigida por Peter Brook, el gran maestro del teatro, que se llamaba *Moderato cantábile*, basado en la novela de Marguerite Duras. En esa época firmaba algunas críticas y otras no.

–¿Hasta cuándo escribió críticas en el diario?

–En el año 1980 empecé a espaciar las críticas teatrales y tendía más a hacer panoramas culturales donde incluía de todo, visiones panorámicas de teatro sobre todo, porque ya en el diario me habían ascendido a secretario de redacción y tuve que dejar la crítica tal como la venía haciendo. Y desde ese momento no hubo, por un largo rato, más crítica en el diario. Quedó el espacio vacío. Recién ahora está volviendo la crítica, aunque no es verdaderamente crítica, sino que son más bien crónicas. No hay críticos que analizan los estrenos. Van a cubrir el espectáculo, pero tratan de registrar la opinión del público, como lo haría un movilero. "¿Señor qué le pareció la obra?" Eso y decir "me cago en la crítica" es lo mismo. Pero es el diario el que se caga en la crítica. Hace poco un actor me decía: "vos no sabés el recuerdo hermoso que tengo de la época en que, a los dos días del estreno, terminaba a la noche la función en el San Martín y nos íbamos a un bar que había por entonces en la zona, La Ruletita, a esperar la crítica tuya." A las tres de la mañana salía el diario y había uno que leía en voz alta. Era en los sesenta y setenta. Fue la época de mayor esplendor. Me acuerdo de una versión de *Marat Sade,* que dirigió un uruguayo Federico Woolf, que estaba totalmente loco, con elenco tucumano. Y me contaba uno de los actores que, cuando se terminó de leer mi crítica, todos aplaudieron. Fue alrededor de 1974. Tengo escritas críticas de obras que llevaron hasta 30 mil espectadores y no tengo, sin embargo, registro de ellas. "Sos un boludo, ¿por qué no vas a Argentores y pedís que te mandan copia?", me decía un amigo. Acá en Tucumán hubo toda una política de promoción de la cultura que era un modelo para el país. Ardiles Gray

fue el inspirador del proyecto de creación del Consejo Provincial de Difusión Cultural, convertido en ley en 1959, durante la gobernación de Celestino Gelsi. Ese consejo era un organismo autónomo y autárquico, que se armaba en parte con las recaudaciones que se hacían en los casinos. El gringo Gelsi tenía una frase para eso: "Que los timberos paguen la cultura." Yo trabajé en el Consejo tres años, tenía distintos departamentos de arte y fomentaba toda clase de expresiones estéticas. Creamos un grupo teatral en Tafí Viejo y un director iba a ese lugar dos o tres veces a la semana. Y eso se repitió en otras localidades. Todo eso lo hizo mierda Antonio Bussi, porque, según él, ese organismo "era un nido de bolches."

–¿Hasta cuándo estuvo el diario *Noticias*?

–Estuvo hasta 1965 y después desapareció. Otra publicación que salió en 2005 fue *El Tribuno*, un diario independiente, donde, de vez en cuando, me piden críticas. En especial algún estreno importante, porque mucho de lo que viene de afuera es más bien comercial, y eso me importa un carajo. Esos espectáculos pagan el aviso y tienen mucha información para ser difundidos. Había otra época en que se hacían críticas de los espectáculos de afuera, pero claro Tucumán era una plaza muy valiosa y apetecible. Y solía haber cosas buenas. Y los que venían a la campiña a hacer guita, conmigo estaban muy cagados, porque los reventaba. Cuando se venía a hacer teatro serio ahí estaba yo valorando eso que veía. Además de *El Tribuno* está *El Siglo*, donde trabaja Klass. Es un tipo muy estudioso y con mucha curiosidad, un chango que anda bien. Otro crítico de *La Gaceta* para destacar es Hugo Solarz, que era más que nada de cine. Ardiles Gray ha sido un maestro, muy buen escritor, autor de obras de teatro, novelas, cuentos, traductor del francés. Él odiaba muy mucho a la cultura europea, pero fue un tipo valiosísimo, una figura egregia para la cultura tucumana, que le debe mucho, en especialpor el impulso que le dio a nuestra escena, que fue extraordinario.

–¿Cuál era su método para escribir críticas?

–Yo antes de escribir leía mucho sobre el autor y la obra y de ahí largaba, luego veía la puesta y desarrollaba mi visión sobre ella. Salvo algunas ocasiones en los últimos años había dejado de hacer crítica. Fácil hacía cinco años que no lo hacía. Pero, en estos meses, y a raíz de la puesta de una versión de *El Mercader de Venecia*, del director Manuel Macarini, que se dio en el Orestes Caviglia, el segundo teatro oficial de la provincia, me invitaron desde *El Tribuno* a hacer una crítica. Y es interesante la polémica que se produjo en el ambiente y que llevó a

varias personas a escribir sobre ese espectáculo. A mí, por momentos, la versión me pareció un sainete. Macarini, es un director de aquí, de Tucumán. No hacía crítica desde hacía años, pero seguía muy en contacto con el teatro. Y tuve programas en radio, en LV12, filial de Belgrano, en los que invitaba a personas del medio a charlar.

–¿Cómo era la relación con el medio durante su tiempo?
–La relación con el medio era buena, con algún que otro chispazo. Mientras estuvimos Ardiles y yo la crítica tenía un peso, era esperada y podía determinar el éxito de una obra. Los dos tratábamos de hacer docencia con el público. Hoy el ochenta por ciento de los críticos que escriben en el país no hacen crítica sino promociones. Todo está teñido por el *lobby*, pequeño, mediano o grande. La propia *La Gaceta* ha bajado de nivel. *La Nación* ha mantenido en materia de cultura los principios liberales. No en materia política y económica. Y el suplemento de *Clarín* es un conjunto de gacetillas de promoción.

Jorge Figueroa en *La Gaceta*

Profesor de Estética en la Universidad Nacional de Tucumán, curador independiente y periodista, Jorge Figueroa, además de desempeñarse desde hace varios años como comentarista de arte en *La Gaceta*, es autor de distintos trabajos sobe teoría del arte e historia de la plástica en su provincia, entre ellos *Arte contemporáneo: de marcos y marcas*. Nos conocimos en varios festivales nacionales y regionales de teatro que se hacían durante la primera década del siglo y luego tuve la oportunidad de charlar con él en Tucumán en la visita que hice por 2006. El que sigue es un resumen de algunos de los aspectos de esa conversación. En ese momento, ejercía la crítica teatral en *La Gaceta*, función que ahora cumple Fabio Ladetto, aunque Jorge no ha dejado de escribir notas sobre distintos problemas estéticos en el diario, incluidos los del teatro.

–¿En *La Gaceta* hubo una tradición fuerte de la crítica teatral que encararon Ardiles Gray, Dardo Nofal y creo que durante un tiempo también Ricardo Kaliman, es así?
–Kaliman era un joven crítico muy respetuoso, con mucho tino y buen ojo, que al ser despedido del diario por un conflicto relacionado con una obra de teatro, determinó que la jefatura le pidiera a Nofal volver a cubrir esa función por un

tiempo, luego de lo cual se produjo un largo período en que no se hizo crítica de teatro. Hoy por hoy, tampoco se hace crítica de teatro entendida en el viejo estilo, el diario no tiene una sección de teatro como tiene *La Nación*. Lo que sí se hace es cubrir los festivales nacionales y locales y breves análisis de algunas obras, que las hago yo. Pero no hay un espacio dedicado especialmente a la crítica teatral. Hay sí mucho anuncio, notas, informaciones, pero las críticas con mucho espacio de otras épocas se han reemplazado por breves análisis que están a mi cargo y, como dije, la cobertura de festivales, fiestas, encuentros, que también las hago yo.

–¿Por qué se ha decidido esa posición?

–El problema reside en los conflictos que siempre se han desatado con la comunidad teatral a raíz de determinadas críticas. Esto le pasó a Julio Ardiles Gray, a Dardo Nofal y a Ricardo Kaliman, a mí todavía no me pasó, pero también es porque mis análisis son breves, y aunque puedan ser desfavorables no hieren seguramente tanto. Y bueno, cuando eso ocurría, se saldaba el tema suprimiendo el problema de raíz: se eliminaba la crítica y a veces al propio crítico. La comunidad teatral en Tucumán es muy hipócrita, alguien habla con ella y le dicen que sí, que la crítica hace falta y, por otro lado, cuando hay una crítica que señala problemas a un espectáculo protesta, putea, y lo único que logra es que la dirección del diario, que toma en estos casos el problema en sus manos, corte por lo sano. Y, como se sabe, nunca falta un director, un actor, alguien que sea pariente, amigo o tenga algún contacto con los dueños o un director del diario. El caso de Ricardo Kaliman fue el más sonado pues ante la negativa de firmar un análisis contrario a su opinión, fue separado del cargo y no recuerdo bien si él renunció voluntariamente o lo echaron. Kaliman es un estudioso de la literatura y es profesor de la facultad de Filosofía y Letras. Y ahora se dedica a la enseñanza.

–¿Vos hacías también crítica de pintura, no?

–Sí, pero lo único que en la actualidad sale regularmente en el diario es la crítica de cine. Todos los viernes están las críticas de cine. En relación a lo demás, la propuesta del diario es dedicarles comentarios lo más sintéticos posibles, que es lo que hago tanto en artes visuales como en teatro. Breve son 15 o 20 centímetros. 25 o 30 líneas. En los festivales tenemos coberturas muy grandes y ahí sí se puede escribir mucho más. Lo que te da la idea de que si estás afuera de la provincia no hay problemas, lo difícil es acá adentro. A los

últimos festivales nacionales de teatro aque asistí, el de Salta y el del Mercosur, les dediqué notas de media página. El diario cubre estos festivales a partir de mi incorporación en el año 2000 a la sección de Espectáculos. Y desde entonces se han cubierto casi todos, los nacionales, regionales, etc. Hace pocos días, en un balance que hicimos en el diario comentábamos que el teatro, en desmedro del cine, y salvando las distancias de público que hay entre ambas actividades, se está convirtiendo en un entretenimiento popular en Tucumán. Hay 80 grupos de teatro en la provincia y un centenar de estrenos. En el diario nunca te piden una crítica de teatro, excepto ciertos casos, como cuando vino Barney Finn, que dirigió *Doña Rosita, la soltera*, obra con la que participó en la función de gala del 24 de mayo a la noche, una ceremonia especial, y entonces el diario me pidió una crítica, además de la cobertura previa. Este año escribí sobre tres puestas que hizo el Teatro Estable de la provincia, *Doña Rosita, la soltera*, una versión de *El mercader de Venecia*, y un estreno de *Opereta*. E hice tres o cuatro pequeños análisis sobre obras de grupos de teatro independiente y un grupo de calle. Y alguna otra cosa. En el año, estando ya a fines de noviembre, los trabajos no llegan a diez, pocos en relación a lo que se produce. El diario no estimula. A mí, como dije, me tocó entrar en la sección de Espectáculos en el año 2000, justo el momento en el cual empezaba esa euforia en la actividad a través de los estímulos nacionales del Instituto Nacional de Teatro y la producción, pero antes de eso se produjeron los conflictos con determinados grupos teatrales que llevaron a reducir la atención a las producciones, sobre todo locales.Lo que en realidad desea la comunidad teatral, más que la crítica, es el elogio.

–¿A esos grupos independientes el diario le da cobertura previa pero no crítica?

–Así es, hay avisos, adelantos, pero crítica no.

–¿Y los otros diarios?

–Yo he notado en *El Tribuno*, que es un diario relativamente nuevo, salió en 2005, o sea que está hace un año, sí les dedica comentarios a las obras.

Ernesto Klass: música, humor y crítica de teatro

Un crítico teatral valorado en los tiempos que visité Tucumán, por 2006, era Ernesto Alejandro Klass, que en esos días pertenecía a *El Siglo de Tucumán*.

Durante ese viaje tuvimos un diálogo con él que se concretó en la redacción del diario en que se desempeñaba. Luego de esa entrevista, que se publica más abajo, no volvimos a tener noticias suyas ni de terceras personas sobre su vida y su trabajo, si bien alguien sospechaba que había abandonado la profesión periodística. Y, gracias a que alguien me consiguió su dirección de correo electrónico, pudec onectarlo para que nos hablara de su situación actual y de sus actividades en general. Con mucha gentileza, y agradeciendo habernos acordado de su paso por la crítica, nos envió una carta poniéndonos al tanto de su presente. Decía en esa misiva: "No hago periodismo en la actualidad. Mi trabajo formal, el del día a día, es en una institución público-privada de investigación y servicios a agricultores e ingenios: la Estación Experimental Agroindustrial Obispo Colombres. Allí soy revisor de estilo de artículos científicos y escribo algunas notas de color para las publicaciones periódicas. Estoy muy bien, sin extrañar los medios, que en la provincia son escasos y donde –salvo el decano diario *La Gaceta*– casi no hay espacios para trabajar. Me dedico con alegría –y aspiro a generar ingresos con ellas– a las fotos cómicas o fotomontajes. Puede apreciarlas en mi Facebook, si lo desea, donde se encuentran bajo el nombre de Ernesto Alejandro Klass. Mi dedicación a la crítica teatral fue desde mi experiencia como periodista y profesor de Letras; creo haber contribuido, modestamente, a que en una provincia volviera a escribirse sobre teatro, ya que en aquel entonces el diario *La Gaceta* no lo hacía. Escribí muchas notas, participé como invitado en la Fiesta Nacional de Teatro en Mendoza (mediados de los 2000) y también como jurado en dos ediciones de la Fiesta Provincial de las Tablas. Actualmente formo parte de los jurados regionales de los premios federales de Teatro Musical instituidos por Ricky Pashkus (escribí notas sobre dos espectáculos, también para las redes). Mi vínculo con el desaparecido diario *El Siglo deTucumán* fue desde 1990 a 2007. Hice radio y también tevé por cable, en un ciclo de entrevistas en el que yo conversaba –sobre un tejado– con figuras locales y nacionales de la cultura. Cualquier otra cosa que necesita, me avisa. Saludos cordiales."

Hay que recordar que Klass fue crítico teatral y de otras disciplinas artísticas, entre ellas la música. Sin abandonar el lazo amoroso con esta última disciplina, como lo demuestra que sea jurado regional de los premios federales de teatro musical. Su interés artístico tiene hoy una nueva búsqueda. Respecto de ese tema nos dice en una postdata de su misiva: "Mi relación con la música ha sido intensa e informal; hoy mi vena artística va, como le decía, por el humorismo."

Remarquemos además que la mayor parte de la carrera de Klass como periodista se cumplió en *El Siglo de Tucumán*. Ese tabloide comenzó a salir el 4 de

diciembre de 1990 con el nombre de *El Siglo XXI* y fue fundado por Eduardo García Hamilton, que antes había sido director de *La Gaceta* y posteriormente se retiró de allí para crear el nuevo medio. En 1998, el matutino cambió el paquete accionario quedando en manos del hijo del fundador, Máximo García Hamilton, ésta vez ya con el nombre de *El Siglo de Tucumán*. Alrededor de 2004, el diario fue vendido por García Hamilton al grupo Altamiranda, formado por Carlos Altamiranda y Carlos Ormil, sin antecedentes en la industria editorial y que estaba dedicado a administrar mutuales y en algún momento fueron también arrendatarios del ingenio San Juan. Una denuncia de los trabajadores del diario, en una etapa en que entraron en conflicto con la empresa, acusaba al grupo de arrastrar varios juicios por quiebra. Cuando adquirieron el diario provocaron el despido de gran parte del personal y desmejoraron notablemente las condiciones de trabajo. En 2012, los propios trabajadores hicieron público que el diario había cambiado de razón social y que ellos debían reportar al denominado Key Group. Luego el diario tuvo una edición digital, que más tarde desapareció.

Cuando entrevistamos a Ernesto Klass, en noviembre de 2006, en su edición normal de un día de semana, el miércoles, *El Siglo de Tucumán* tenía 28 páginas en total con 4 páginas de Espectáculos ocupadas por distintas informaciones, pero nada de teatro local. Lo único dedicado al rubro Espectáculos era una media página comentando una representación de la ópera *Aída* realizada en Miami, que difícilmente podía interesar a alguien, ni siquiera a un amante del género porque estaba protagonizada por figuras muy poco conocidas. Klass nos dijo que la sección de Espectáculos tenía un suplemento una vez por semana los domingos, que aumentaba el número de páginas del diario. Graduado de profesor de Letras en la Universidad de Tucumán y con una sólida formación literaria, Klass mismo reconocía, sin embargo, que su formación periodística "había sido en la trinchera." Y añadía: "Mi lenguaje es directo, no hago citas complicadas, le hablo a mi madre y a mi tía. Eso es así ahora, porque en otro tiempo el suplemento cultural, que es el que ahora dirijo, se escribía en un lenguaje más complicado, como el que usa Figueroa en *La Gaceta*. En esta etapa si es necesario emplear un término técnico o especial se trata de explicar qué significa." El resto del diálogo seguía así:

–¿Cómo es la actividad cultural en Tucumán?

–Es muy importante, sin duda. Y respecto al teatro no hago crítica de las obras que vienen de Buenos Aires y sobre las cuales ya otros diarios se han ocupado

y que son de éxito probado. Sí de teatro experimental o más comercial. No se abarca todo, aunque se podría, pero no se hace. En Buenos Aires se entiende que no se pueda abarcar todo por la cantidad de espectáculos que hay, entonces se cubre el teatro independiente o experimental canónico y lo comercial, como hace *Clarín*.

–¿Y la relación con el medio artístico cómo es?
–Las broncas son inevitables. Trato de tener cuidado cuando hago una crítica, se puede ser respetuoso y marcar, sin embargo, las cosas. En estos días ha habido una muy intensa e interesante polémica en torno a la puesta de la obra *El mercader de Venecia*, de Shakespeare. La versión estaba llena de clisés y hubo varios artículos para referirse a ella, en especial reprobando lo que se había hecho.

–¿Hace crítica de cine?
–Cine hago más ocasionalmente. Sí lo que voy a ver mucho son conciertos y recitales de música, sobre los que escribo.

–¿Cuál ha sido la importancia de la aparición de *El Siglo de Tucumán*?
–Demostrar que había vida periodística fuera de *La Gaceta*.

–¿A qué edad comenzó a hacer crítica, Ernesto?
–Comencé a hacer crítica a comienzos del año 1990 en *El Siglo de Tucumán*, que es un medio que, como dije, viene a quebrar el monopolio de varias décadas que *La Gaceta* tenía sobre el mercado de lectores de diarios. Tenía entonces 30 años. Había un tabloide vespertino también por 1990 llamado *La Tarde*, pero pertenecía también de *La Gaceta*, que después lo cerró. Todavía no se había producido el auge de las FM y el cable y existía para los artistas locales una falta absoluta de medios para manifestarse. Y si no te daban bolilla en esos dos medios no había espacio en ningún otro lugar. Yo tengo una banda de música y conozco el problema. Las obras musicales, por ejemplo, si tenían una nota al año debían darse por satisfechas, porque el resto de los meses no había nada. Y en ese contexto, *El Siglo de Tucumán* cambió el panorama. Y desde el principio el diario se mostró abierto a todas las expresiones artísticas y a sus trabajos. Si venía una gran figura tenía su lugar, pero también lograba espacio un grupo no tan importante.

–¿Eso se debió a una estrategia editorial?

–No, eso se debió a una iniciativa bastante personal, no fue planteado como una estrategia del diario, que dejaba hacer y yo avanzaba sobre ese permiso tácito, lo cual marcaba ya una diferencia con el diario decano. Y espontáneamente comencé a hacer crítica teatral firmada. En *La Gaceta* desde la época en que se fue Ardiles Gray se había dejado de firmar críticas por separado de cada espectáculo para no tener más problemas con los elencos, se decía. Y por los comienzos de los noventa, Dardo Nofal hacía panoramas artísticos, donde daba opinión sobre distintos espectáculos. Y eso reactivó un poco el ambiente. Recuerdo que, cuando empecé a sacar críticas firmadas, la Asociación de Actores de la provincia me mandó una carta de apoyo por la reaparición de la crítica. Empecé por *Locos de contento* y ya llevo 16 años en el diario y digo que no soy especialista en teatro y depende del grado de complicación cotidiana que tenga en el trabajo de la redacción para que le entregue mayor o menor importancia a la crítica teatral. Piense que ahora estoy al frente de la sección de Cultura, donde se incluye a Espectáculos, y tengo que escribir también de otras cosas. Al principio trataba de cubrir casi todos los espectáculos y escribía sobre ellos, salvo los que no me gustaban nada y evitaba hacerlo. Es que en algunos años me invitaron a ser jurado de teatro en algunos premios y tenía que ver todo lo que se hacía. Últimamente, sobre todo a partir de este año, 2006, y como además no pasa eso, fui seleccionando más lo que veía.

–¿Trabajó en otros diarios?

–Trabajé en *La segunda*, que era un vespertino pero que se cerró por este tiempo. Hay un hebdomadario llamado *El periódico*, pero no sé si se hacen críticas. Es una pena que no se haga mayor cantidad de críticas, porque en Tucumán hay un sector de clase media fuerte que le interesa mucho el teatro y que habría que atender en lo periodístico. Además de cubrir los estrenos importantes, actualmente hago también comentarios literarios.

Rosita Ávila y un juicio concluyente

Una de las grandes actrices tucumanas, Rosita Ávila, fallecida en 2019 a la edad de 85 años, fue además una gran animadora de la actividad teatral no solo en su calidad de intérprete sino también de docente de actuación. Tuvimos durante el viaje de 2006 el gusto de entrevistarla y preguntarle su idea de la crítica teatral y fue sincera y concreta al contestar: "Tengo 50 años de teatro así que he pasado

por muchas circunstancias y le digo que a menudo me ha parecido que algunos críticos se han construido a golpes mal dados, como esos objetos a los que le falta algún pedazo para estar enteros. Y que, frente a su responsabilidad, solo se sientan a ver un espectáculo, a mirar la obra, pero desconociendo la mayor parte de los procesos que fueron constituyendo eso que se muestra. Por ejemplo, a los chicos nuevos que salen de la facultad de Tucumán, con frecuencia les cuesta mucho hacer lo que hacen, conseguir salas, porque hay pocas en la ciudad. Y cuando las consiguen no tienen todos los dispositivos como las oficiales. Y es difícil trabajar en ellas. Es diferente trabajar así. Los críticos tendrían que saber un poco más de lo que pasa antes de montar un espectáculo, cómo se ha comenzado a ensayar una obra y cuál fue el proceso que llevó a concretarla. Y ocurre que a veces los críticos no están además calificados para opinar, no tienen idoneidad, formación. Porque no se puede despachar una crítica con tres líneas mezquinas que no dicen nada. En mi caso no he tenido problemas porque hice personajes como Yerma, Antígona, Madre Coraje, y cuando se llega a esa altura de la carrera es difícil que te peguen mucho. Usted debería ver a Carlos María Alsina, que es un artista que pelea a golpe de machete por lo que cree y a menudo la crítica lo ha ignorado, no le da el valor que tiene. Yo hice *El tiempo inmóvil* con él, una obra premiada, y no tuvimos repercusión. Hay personas que van a ver la obra y no tienen ni idea de lo que va a ver."

Fabio Ladetto y el actual panorama de la crítica

Con Fabio Ladetto nos conocimos en 2018 en uno de los festivales realizado por el Instituto Nacional de Teatro en Rosario. Y, después, en 2019 nos volvimos a ver en el Argentino de Teatro de Santa Fe. Y esos dos encuentros bastaron para que hiciésemos muy buenas migas. Fabio es un individuo gentil, cálido y franco, que aborda las cosas sin rebusques innecesarios. Es dueño, además, de una voz muy radiofónica y, como buen periodista, un profesional informado. Desde el primer momento cayó bien en el viejo equipo de dinosaurios que vamos a los festivales de las provincias hace ya muchos años. Creo haberle hecho en Rosario una entrevista breve para este libro pero, debido a mi antigua costumbre de registrar las charlas en un grabador analógico –ya no lo hago desde que mis hijos me regalaron un aparato digital y suspendieron la amenaza de enviarme junto al viejo y fiel Sony al museo–, mi impresión es ahora que la perdí entre las decenas de casetes que he extraviado en mi vida, porque

busqué infructuosamente el material por todos lados y no lo encontré. De todas maneras, ya le había advertido que volveríamos a hablar sobre el tema. De modo que al retomar el trabajo del libro, en plena pandemia, lo localicé por mail en 2020 y me contestó con la misma y muy buena disposición de siempre. Aquí va el diálogo.

–Me gustaría primero que me cuentes cómo ingresaste al periodismo y en qué etapa estudiaste teatro.

–Comencé en el periodismo en 1989, cuando una de las principales radios de Tucumán, LV12 Radio Independencia (tiene AM y FM), hizo una convocatoria pública para incorporar personal a su equipo. Buscaban gente con experiencias distintas, no sólo periodísticas: en ese año cursaba en paralelo los tramos finales de las carreras de Abogacía y Licenciatura en Teatro, en la Universidad Nacional de Tucumán. Nos inscribimos 80 y entramos nada más que 6 a la radio. Teatro, en cambio, empecé antes, en 1979, en la escuela secundaria, con un director muy respetado y reconocido, Jorge Alves. Imaginate: plena dictadura y hacíamos Chéjov, por ejemplo. Luego tomé numerosos cursos de actuación e integré la camada fundacional de la carrera de teatro en la actual Facultad de Artes de la UNT, en 1984. Con intermitencias, nunca dejé de actuar; un mes antes de la cuarentena estrenamos con el actor Fernando Godoy y la chelista Gabriela Canevari *Palabras calientes*, la hermosa obra de Patricio Esteve que, en vez de trabajarla como monólogo, la hicimos en dúo. Volveremos cuando se reabran las salas. Cuando entré a LV12, mis únicos antecedentes en el periodismo eran un taller que había tomado en 1985 con Horacio Verbitsky y algunas colaboraciones en revistas universitarias. La radio no tenía Espectáculos como sección, sino que directamente entré en Política hasta que llegué a coordinar un equipo de 15 periodistas de la emisora. En 1994 renuncié y entré a *La Gaceta*, como casi todos, en Economía. Por suerte estuve muy poco tiempo y fui a parar a Política en distintas subsecciones. Así fui cubriendo sucesivamente el Concejo Deliberante de la capital, la Legislatura, la Casa de Gobierno, la Corte Suprema de Justicia, la Justicia Federal y los juicios por genocidio y las violaciones a los derechos humanos. Y después pasé a Política Internacional, ya como responsable del área. El día de la muerte de Ricardo Fort, en 2013, me hice cargo de Espectáculos en *La Gaceta* y ahí estoy desde entonces. No fue un pedido mío, sino una decisión de los jefes de redacción que necesitaban, según me dijeron, generar un cambio en la sección y me pusieron al frente.

–¿Estaba todavía Jorge Figueroa?

–Estaba y está. Yo no vine a reemplazarlo en la cobertura de teatro, ya estaba abocado a otras manifestaciones artísticas cuando me designaron como responsable de la sección (soy segundo jefe en la grilla formal, pero no hay un primer jefe de Espectáculos). En la actualidad, Figueroa cubre propuestas locales y nacionales de plástica y artes visuales, rock y pop, género que le gusta mucho. Esos son los ejes centrales de su trabajo y en los que entiendo se siente más cómodo. Y, eventualmente, se le piden otros temas, como a todos. Cuento con otras dos personas en el equipo: Alicia Fernández (cubre principalmente clásica, danza, actividad coral y espectáculos que llegan de la Capital Federal) y Ricardo Reinoso (cine, televisión, algo de teatro y eventos especiales). Sobre mí recae principalmente la cobertura de teatro, folclore, jazz, tango, shows musicales en general y grandes festivales, más la coordinación general con distribución de tareas específicas y la diagramación diaria. La idea es que cada uno de nosotros propongamos temas a abordar según las áreas a las que más afín seamos y más conocimiento tengamos, pero muchas veces termino asignando tareas por necesidad. Cuando llegué a Espectáculos, había una columna fija de chimentos de televisión copiados de portales porteños y con una foto de alguna actriz semidesnuda, algo totalmente anacrónico. Ese espacio ya no está más y es de lo que me siento más orgulloso.

–¿Por qué en la actualidad casi no se hacen críticas de obras locales en *La Gaceta*?

–*La Gaceta* tuvo crítica fija por muchos años hasta que en un momento determinado la suprimieron porque el entonces director artístico del Teatro Estable en esa etapa se quejó de un comentario realizado. Esa decisión editorial sobre si instituir o no un segmento de crítica ha ido luego yendo y viniendo, pero desde entonces siento que no existe un sólido respaldo de tipo institucional para que quede como un lugar fijo y estable, sí ideas sueltas. Nadie lo veta, pero es muy difícil salir a escribir y opinar en esas condiciones, con las espaldas descubiertas, porque la reacción de ciertos sectores puede ser muy virulenta. Tucumán es una comunidad chica y altamente concentrada, y existen circuitos de roces, choques y enfrentamientos que se usan para descalificar las opiniones de los otros, no para construir un diálogo que sirva para el aprendizaje y el crecimiento. Y no me refiero sólo a lo artístico, sino en general.

–¿Y en qué consiste la cobertura teatral, porque en Tucumán hay mucha actividad?

–Acerca de esa cobertura, me preocupo especialmente de que se anuncien todos los estrenos locales, con el espacio periodístico más amplio posible. Eso incluye con mucha fuerza a las experiencias emergentes, tanto de grupos y espacios nuevos como de estudiantes avanzados de las carreras cuando hacen muestras con público. *La Gaceta* no se limita a publicar a los artistas consagrados, sino que intentamos que todos aparezcan y que se refleje la enorme variedad que existe en las páginas que tenemos. Obviamente, la extensión de cada nota será distinta, pero muchas veces eso no se debe a una valoración del producto y de sus responsables sino a la disponibilidad de espacio. Ha ocurrido con frecuencia que se produjeran estrenos que compiten entre sí al suceder el mismo día, lo que obliga a tratar de ser ecuánime con todos desde la diagramación, con la premisa de que nadie falte. Hasta la cuarentena se publicaba una cartelera, pero por fuera de ella, además, difundimos todas las funciones que hay de cada obra cada vez que se hace, para potenciar la presencia y con el principio de redundancia. Los criterios de distribución de espacios pueden variar de semana en semana, según las propuestas de otras manifestaciones artísticas (no es una sección sólo de teatro, sino que compite con música, danza, cine, etc., pero reitero que el objetivo es no dejar nada afuera y así lo vengo logrando en la mayoría de las veces). El contacto es fluido con todos los elencos. Obvio que coinciden obras de Buenos Aires, tanto del teatro comercial como independiente, con otras de Tucumán en el mismo día. Y cada una tiene su lugar. La dimensión de la cobertura dependerá, eso sí, de varios factores, como trayectoria de grupo y actores, la obra de que se trate, el lugar, la expectativa de convocatoria, el proceso realizado, etc. pero salir publicadas, salen todas.

–¿Ha habido cambios en el teatro tucumano de los últimos años?

–Estoy convencido de que los hubo y muchos. Principalmente, se amplió de manera muy considerable el espectro de lo que se ve a partir de los espacios de formación institucionales (tanto universitarios como independientes) y con la inclusión de nuevas manifestaciones como el stand up, que antes no tenía relevancia y que hoy es frecuente que figure en la agenda con público propio y en la búsqueda de una identidad local. También creció la presencia de los grupos y elencos independientes, que se refleja en las páginas de Espectáculos, al punto de que faltan fechas en las salas para cubrir la demanda de funciones

(y más con la crisis que se atraviesa), por lo que las obras apenas se suben a escena entre seis y ocho veces. En cuanto a la cobertura, es cierto que un festival folclórico con artistas de proyección internacional puede tener más espacio que una obra de teatro-danza, así como que también convoca más público, que inevitablemente es un factor periodístico a considerar y siempre discutible. Pero me aseguro que salgan en el diario ambas propuestas. El criterio es de servicio. Concibo al periodismo en su función social de informar a la sociedad con la mayor amplitud posible, para que cada uno pueda elegir qué hacer de la forma más consciente posible. Sea en lo político como en lo artístico. Y sin recortes que se adecuen a intereses o gustos. Nuestra relación central debe ser con el público y para su beneficio, no con los dueños de los medios ni con las expectativas de los artistas. Por otro lado, con el auge de la página on line de *La Gaceta* (y de los otros medios digitales), la noticia en papel perdió su referencia visual: en Internet no se ve la página como salió publicada ni qué información está más grande o aparece más relevante que otra en lo impreso, sino que se centra en su contenido y si tiene foto o no, lo que interesa mucho. Es una distorsión de la recepción para quienes estamos acostumbrados a otras épocas. He recibido quejas porque en el digital (área sobre la que no tengo incidencia) una noticia salió sin foto cuando en el papel fue publicada con ella; y agradecimientos porque se publicó un breve, que tuvo muchas visitas virtuales y buena repercusión.

–¿Con cuántas páginas cuenta la sección de Espectáculos?

–Todos los días llevo un mínimo de dos páginas sábana, con pocos avisos, que se amplían según la necesidad, hubo veces que llevamos cuatro de ellas. Espectáculos forma parte de un suplemento diario de seis páginas en total de lunes a sábado y el doble los domingos, y se distribuyen según nuestro nivel de producción y la importancia de los temas que presentamos.

–¿El cine tiene más preponderancia que el teatro en esas páginas?

–El cine nunca tuvo más preponderancia que el teatro. Hasta el comienzo de la pandemia solo se le dedicaba a las películas una página semanal (los jueves de estreno) y dos columnas (de las seis de cada página) a una crítica que escribía un colega y que no aparece más. Desde la cuarentena, la jefatura de redacción dispuso la creación una sección fija de cuatro columnas de apertura de página con *streaming*, que hace un equipo del diario que está fuera de la sección de Espectáculos y no depende de mí. Ellos se dedican a comentar y calificar los

estrenos que están en el aire mientras que nosotros los anunciamos previamente. Me entero de lo que publican cuando la página está lista.

–¿Hay en la actualidad algún otro diario de papel en Tucumán fuera de *La Gaceta*?

–No lo hay, pero sí todos los portales anuncian espectáculos. Casi siempre se limitan a una cartelera o a reproducir las gacetillas de prensa que les mandan. En esa tarea trabajan, por separado, Silvina Schlisermann y Benjamín Tannuré. Eventualmente amplían esos anuncios con alguna nota antes del estreno, lo mismo que en la radio. Hay otros sitios digitales, como *Colorio Pa'Que Vean*, donde estaban incursionando en cierta crítica, lo cual me parece genial para ir formando una actividad que se sostenga. Pero, en general, esos espacios son ocupados por docentes de la carrera de Teatro, por lo que trabajan a veces con conceptos y términos académicos, ciertamente rebuscados, antes que con un lenguaje popular y de acceso a todos, común. Es muy bueno lo que hacen, no lo cuestiono y lo valoro, pero siento que escriben para un público reducido, lo contrario de lo que se debe y puede hacer en *La Gaceta*, cuyo impacto es la masividad. Los reivindico porque cumplen con un objetivo y están abriendo un camino. Los portales hacen las veces, eventualmente, de las revistas.

–Según me contó un investigador tucumano que sigue estos temas, *La Gaceta* publicaba hasta hace poco un "Panorama Cultural" que iba con tu firma. ¿Sigue saliendo?

–No, se dejó de publicar en diciembre pasado por decisión superior. Salía cada quince días, dentro del Panorama Tucumano, y mi idea era construir una mirada distinta de los hechos artísticos cotidianos que quedan fuera de la agenda diaria, con una impronta que vinculase la idea de que toda decisión cultural que se toma tiene una base política e ideológica. Es una lástima, era un lugar donde podía volcar distintas observaciones sobre lo que pasa en el ámbito cultural.

–¿Cuál es la tirada actual de *La Gaceta*?

–Ignoro la tirada actual porque se carece de datos a raíz de la pandemia. Hasta el año pasado seguía entre el cuarto y el quinto lugar de los diarios más vendidos del país, compitiendo y turnándose en esos peldaños con *La Voz de Interior*. Antes estaban y están, por supuesto, *Clarín*, *La Nación* y *Diario Popular*.

–¿Cómo venía siendo la temporada teatral hasta el comienzo de la pandemia?

–Como eran los principios de año, previos a la pandemia, la actividad era floja. Pero el año pasado fue intensa en estrenos y moderada en asistencia de público. Es decir, que se sigue produciendo a un nivel muy alto (medio centenar de estrenos por año) con un promedio de unas 40 personas por función en una buena temporada entre las propuestas más exitosas y las menos. Las salas independientes tienen un público fijo que debe rondar las 20 personas por función como piso y el resto oscila según la difusión que tenga y el boca a boca de cada propuesta. Estas cifras como se sabe cambian con regularidad. Creo que la obra independiente más vista el año pasado fue escrita y dirigida por Pablo Parolo, *Como casi siempre al principio*, pero en la Fiesta Provincial no quedó entre las elegidas, que fueron algunas excelentes obras con concurrencia de un público casi de nicho. Las salas oficiales son de alquiler, sin producción propia: de la provincia están el Teatro San Martín (ópera, danza, festivales clásicos y poco popular) y el Mercedes Sosa (elencos comerciales porteños); de la Universidad, el Centro Cultural (alquiler a obras y recitales de músicos tucumanos, que se anuncian en coproducción pero sólo porque no se cobra fijo de sala, sin aportar dinero para el montaje), el teatro Alberdi (espectáculos porteños, con el acento puesto en el stand up y las obras de la calle Corrientes) y la sala Juan Tríbulo (de cámara, elencos teatrales locales, sin coproducción pero a bordereaux); y la Municipalidad, la sala Rosita Ávila (alquiler para lo que venga, con muy buena predisposición y a bordereaux, que trata de generar proyectos diferentes). La sala Orestes Caviglia, de la Provincia, es la sede del Teatro Estable, que sigue funcionando y trabaja en coproducción con la Fundación Teatro Universitario de Ricardo Salim, que también tiene su espacio de funciones allí. El Teatro Alberdi perdió su impulso como productor y soporte de obras desde hace ya una década, tras una orden del rectorado de la UNT de que sea fuente de ingresos para autosostenerse y dejó de gestionar e impulsar proyectos. Y no va a cambiar, alquila para los porteños y va a bordereaux con los grupos locales.

–¿Creés que el medio reclama hoy la crítica?

–No estoy haciendo críticas locales por lo que te anticipé, salvo en lo relativo a los encuentros y festivales nacionales, donde el entorno es distinto. Y no sé si el medio artístico está pidiendo críticas. Siento que a muchos lo que realmente les interesa es aparecer, figurar, que salgan fotos para que el público vaya a verlos. No el comentario ni la opinión. Me parece que hay cierta actitud que

se podría resumir en la frase: "Si hablás bien me importa, de lo contrario no me interesa." Alguna vez, alguien me dijo: "Si me critican mi trabajo, hacés que la gente no vaya a verme y pierdo plata." Y desde la Universidad no hay en la actualidad un espacio de construcción del disenso. En lo personal me opongo a la costumbre de calificar una obra, ponerle de uno a cinco estrellitas para sintetizar qué es mejor o peor, o de ejercer el acto de soberbia de sugerir que hay que ir a ver tal obra o cruzarse de vereda. Pienso y defiendo que la función de toda crítica es darle al público elementos de análisis para que pueda decodificar cada propuesta artística, y así construir un espectador capacitado y entrenado en los diferentes signos espectaculares. Reivindico más una cuestión de formación y docencia que la visión autónoma del experto que ordena el universo con su pulgar arriba o abajo. El público no es tonto, y no debemos tratarlo como si lo fuera.

–¿Qué fue lo último que viste antes de la pandemia?
–Antes de la cuarentena vi *La moribunda*, una obra de Alejandro Urdapilleta de los noventa. Y me pareció una puesta atrapante y muy bien realizada, pero con un texto al que se le nota el paso de los años.

Carlos Alsina: carta desde La Lombardía

Para terminar este capítulo sobre Tucumán, y aprovechando el contacto que mantengo a través de Internet con Carlos Alsina, de quien soy amigo desde los tiempos en que solíamos concurrir a los festivales de teatro de humor que organizaba en Zapala Hugo Saccoccia (el "gran Anfitrión", como lo denominó el propio Carlos en su hermosa nota de despedida el día que ese inolvidable compañero murió), creí que era un buen cierre transcribir un diálogo con este talentoso autor y testigo imprescindible de la actividad teatral en su provincia durante las últimas décadas. Me interesaba saber cómo estaba, cómo la había pasado en Milán –donde él reside, como ya dije, durante seis meses al año en una localidad próxima a la capital de Lombardia, y el resto del año en su ciudad natal, aunque en esta oportunidad la crisis del coronavirus le impidió viajar a Argentina–, y en qué medida la pandemia había afectado sus actividades artísticas y laborales en el norte de Italia. Así que le escribí y de inmediato, como es su costumbre, y con su habitual calidez y claridad, me contestó. Fue por comienzos de 2021.

Empecemos por la descripción que Carlos hizo de las circunstancias que han rodeado su vida en los últimos meses, que me pareció lo más importante. "En verdad han sido tiempos duros los de esta pandemia –respondió a mi pregunta de cómo estaba–. A mí me modificó todo en cuanto a lo laboral, ya que tenía todo organizado y completo hasta junio (en este mes pensaba regresar al país para abrir mi teatrito) y todo se frustró. Aquí pasó lo mismo con diez seminarios y una puesta en escena. La pasamos, además, bastante mal pues en este lugar, muy cercano al centro de la pandemia en Italia, la sensación fue, de verdad, aterradora. Aproveché el aislamiento para escribir y fue así que logré concluir otro ensayo sobre técnica actoral (que espero lo publique la misma editorial romana que editó el libro anterior) y que, creo, se llamará *Acciones físicas y diversos géneros teatrales*, en donde trato de desarrollar una metodología que pueda describir procedimientos de construcción actoral transitando diferentes géneros teatrales: el realismo de tesis, de la segunda fase de Ibsen; el realismo psicológico de Tennessee Williams, el teatro poético de García Lorca, una farsa de Chéjov y el realismo dialéctico de Brecht. En este momento, Cristiana, mi esposa, está traduciendo el trabajo que, espero, no sea demasiado 'cortado' por las exigencias del editor italiano. Veremos. También escribí un texto teatral: *Visita en tiempos de peste* (la visita de un Testigo de la Iglesia del Divino Reino del Último Universo –jajaja– a la casa de un militante de la Internacional Menos Uno, dado el retroceso numérico en ese sentido, texto que me divirtió mucho elaborar) más otras cosas que elucubré. Traté de resistir con mi arma más fiel: la escritura. Ahora veremos cómo se desarrollan los acontecimientos en cuánto al trabajo tanto aquí como en Argentina. En verdad, me preocupa mucho el futuro. Afortunadamente nosotros no nos enfermamos, aunque consideramos que el peligro aún no pasó, sobre todo en Lombardía, en donde no se logra 'domar' del todo al virus. No sé si este año podré regresar a nuestro país pues dependeré mucho de los vuelos y de los trabajos que debería terminar aquí, además de la situación de la pandemia en el país que, leí, estaba lamentablemente multiplicándose, aunque en menor proporción que en otros lugares."

El otro tema que le pedí que me contara fue su experiencia en la revista Crítica fundada por él, por lo que aportaba a este libro y su relación con los críticos. Alsina nos comentó: "En la época en que fui director del Teatro Alberdi, entre marzo de 2000 y octubre de 2003, decidí publicar esa revista a la que vos aludís. Mi gestión como director de ese teatro dependiente de la Secretaría de Extensión Universitaria de la Universidad Nacional de Tucumán, tuvo como guía una frase del 'Tato' Pavlosvky: 'Quién pierde la capacidad

crítica, silenciosamente va perdiendo la ética.' Recuerdo que la elegí dada la importancia que siempre atribuí a la actitud crítica frente a la realidad y, también, debido a la situación de Tucumán en dónde, pocos meses atrás de mi nombramiento, Ricardo Bussi, el hijo del genocida y actual frecuentador de noticias 'del medioevo', había sido derrotado (por un puñado de votos) por Julio Miranda, un candidato peronista. Yo había organizado, una semana antes de las elecciones provinciales (junio de 1999) un evento político-cultural (el 29/30 de mayo de 1999) en un club de básquet con capacidad para 5.000 personas, en dónde se estrenó mi texto *La Guerra de la Basura*, una parodia (al estilo de *Arturo Ui*) sobre el operativo retorno al poder del genocida Bussi. Creo que ese movimiento político cultural, que involucró a actores, directores, cantantes, músicos, pintores, poetas (250 personas aproximadamente), dejó un intento de agrupación independiente de los artistas tucumanos que se llamó Foro de la Cultura Independiente (que lamentablemente no prosperó en el tiempo) y, quizás, motivó la invitación de una personalidad de las letras, David Lagmanovich, entonces a cargo de la Secretaría de Extensión Universitaria, de proponerme la dirección del Teatro Alberdi. Yo la pensé mucho pues tenía una escuela muy bien organizada en Milán con más de 80 alumnos y, además, iba obteniendo cada vez más 'lugar' como director teatral en Italia. Finalmente decidí aceptar con la ilusoria (e ingenua, quizás) idea de contribuir a desarticular mecanismos autoritarios de la sociedad tucumana que habían llevado a Bussi al poder y mantenían (como hasta hoy, mantienen) a esa fuerza política con bastante consenso popular."

"El Teatro Alberdi pasó de ser un teatro 'aeropuerto' (de alquiler de obras de producción no local) a un teatro de producción de espectáculos propios. Fue así que en los 3 años y medio de mi gestión se produjeron 17 puestas propias (de las cuales sólo dirigí una y co-dirigí otra), se organizaron ciclos de semimontados que dieron un gran impulso a la producción dramatúrgica local. Se logró hacer trabajar al teatro de lunes a lunes con tres salas que funcionaban contemporáneamente. No quiero aburrirte contando todo esto; pero es lo que enmarca la publicación de *Crítica*. No sólo publicamos esa revista sino que, además, recuerdo que realizábamos ediciones de las obras de autores y autoras tucumanas que presentaban sus obras en los semimontados. Todo a pulmón y sin el mínimo apoyo institucional. A pura voluntad. La revista *Crítica*, del Teatro Alberdi, surgió como una necesidad de tanta actividad teatral y, también, con el objetivo de llenar un vacío que existía en Tucumán (y aún existe) en cuanto, casualmente, al ejercicio de la crítica teatral. El diario *La Gaceta* es,

prácticamente, un monopolio en Tucumán (ahora surgieron diarios digitales, pero no le hacen sombra). *La Gaceta* fue y es una suerte de *La Nación* provincial. A fines de los años 50 y durante los 60 y parte de los 70, ejerció el papel de crítico teatral para *La Gaceta*, Ardiles Gray. Para serte sincero creo que era un hombre de una gran inquietud intelectual y muy culto, aunque no creo que dominaba elementos técnicos de análisis por lo que sus opiniones pasaban más por 'me gustó o no me gustó.' Además, un proyecto suyo ayudó a la fundación del Teatro Estable de la Provincia (en 1959) y a partir de allí se dedicó a sostener a capa y espada las producciones del elenco oficial que él consideraba de mayor nivel en relación a los elencos independientes. Recuerdo, sí, que en Nuestro Teatro, lugar en el que yo, prácticamente, me inicié en el teatro y que fue un emblema del teatro independiente, recordaban con bastante distancia sus opiniones que, al parecer, eran muy duras en relación a los independientes. Ardiles Gray se trasladó a Buenos Aires y el rol de crítico teatral en el diario local prácticamente desapareció."

Y enseguida: "Nosotros, desde la delegación local de la Asociación Argentina de Actores, ya habíamos iniciado en 1982, un proceso de formación técnica de los actores tucumanos en un acuerdo con la escuela de Raúl Serrano. En ese entonces viajaba regularmente a Tucumán Justo Gisbert para dar clases. No Raúl. Durante la dictadura militar asumió el papel de crítico en *La Gaceta* Ricardo Kaliman, un profesor de letras muy agudo y, si bien, sin manejar elementos específicamente teatrales, poseía una mirada más amplia en cuanto a la 'diferencia' entre Teatro Estable e independientes. En 1981, Kaliman realizó una crítica no muy positiva del *Cyrano de Bergerac* que el Teatro Estable había producido en el marco de superproducciones que por aquellos años (poco tiempo antes había sido *Mi Bella Dama*), por supuesto, eran funcionales al gobierno militar. El Director de Cultura del gobierno militar en ese entonces, de quien dependía el Teatro Estable, era Carlos Páez de la Torre, historiador y periodista de *La Gaceta*, con relaciones muy estrechas con los propietarios del diario. La crítica de Kaliman no le gustó pues no era conveniente a su gestión y pidió que la retirara. Kaliman se opuso y tuvo que renunciar después, a los pocos días, aunque la crítica se publicó. Desde ese momento, y por un buen tiempo, *La Gaceta* evitó publicar críticas teatrales. Recuerdo que cuando fundamos la delegación local de la Asociación Argentina de Actores, en 1982, uno de las tantas reivindicaciones que alzamos como gremio fue el de la publicación de críticas teatrales en ese diario para evitar el 'ninguneo' de nuestra actividad sin colocar, en nuestro pedido, por supuesto, ninguna

condición 'favorable' a las producciones locales. Simplemente solicitábamos que no se desconociera nuestro trabajo, sobre todo teniendo en cuenta que 'una palabra' publicada en ese medio hegemónico en aquellos años condicionaba mucho nuestro trabajo. Preferíamos que nos hagan una crítica no favorable a la indiferencia. *La Gaceta* no se apuró en escucharnos aunque comenzó a publicar 'comentarios' (no críticas en el sentido estricto) sobre algunos espectáculos, confiados al periodista y escritor Dardo Nofal, quien, si bien no venía del riñón teatral, poseía, sí, un sentido estético y era muy respetuoso. En síntesis: si no le 'gustaba' un espectáculo, no publicaba comentario alguno con lo que no 'perjudicaba' al elenco que lo había hecho. Si ocurría lo contrario, si publicaba sus 'comentarios' que, creo, no poseían el objetivo de definirse como 'crítica teatral' en sentido estricto. Convivía con esos comentarios, desde fines de los años 70 en adelante, una publicación artesanal a cargo del poeta 'Pancho' Galíndez, quien editaba una revistita de 4 o 5 hojas con comentarios sobre las puestas en escena teatrales de Tucumán. Él vendía los espacios publicitarios en cada edición y distribuía sus ejemplares a los integrantes de la comunidad teatral y al mundo cultural tucumano. Ese trabajo de 'Pancho' se fue extinguiendo en la medida en que se agravaba la situación económica y concluyó del todo con su fallecimiento años después. 'Pancho' Galíndez fue un excelente poeta y era, además, espástico. Una vida extraordinaria. Durante los 80 y todos los 90, la actividad de la crítica teatral en Tucumán se limitó, prácticamente, a los comentarios de Nofal en *La Gaceta* y de 'Pancho' Galíndez en su limitada publicación. Tampoco Galíndez poseía una formación técnica-teatral."

"Cuando asumí la dirección del Alberdi –prosigue– traté de llenar ese vacío editando la revista *Crítica* (lamento no tener aquí los ejemplares que tengo guardados en Tucumán). Llegaron a publicarse, sin no recuerdo mal, 4 o 5 números, a partir del 2000 y hasta el 2001. La crisis del 2001 limitó mucho nuestro trabajo de edición pero, bueno, en dos años logramos publicar esta revista que habrá tenido entre 20 y 30 páginas y trataba de reflejar la actividad del Teatro Alberdi. Es decir, no se publicaban críticas de espectáculos producidos por otros elencos. Se criticaban puestas del propio teatro y con la mayor objetividad posible. Tal tarea no la hacía yo, sino en general personas relacionadas con la carrera de Letras de la Universidad y discípulas/os de Lagmanovich, apasionadas por el teatro y que, sí, habían recibido información técnica en largas conversaciones conmigo, prácticamente seminarios organizados para tal fin. Es que Tucumán carecía de una tradición crítica sólida. Algunas veces realizó en la revista comentarios Víctor Arrojo, el director

mendocino, que había dirigido una obra contratado por el Alberdi, más bien un comentario sobre otra obra de producción del teatro. Y creo también que hizo algún comentario el también mendocino Juan Comotti, si no recuerdo mal. Tengo que contarte que cuando asumí en ese teatro, propuse a la comunidad de directores teatrales que iban a hacer sus puestas en el Teatro Alberdi, de compartir algunos ensayos abiertos con el director de una obra en particular, a efectos, casualmente, de 'alzar la puntería' artística a partir de la crítica colectiva ejecutada no delante de todo el elenco sino en reuniones de opinión entre directores. Fue un proyecto frustrado que obtuvo muy poca adhesión. Las críticas publicadas en los números de *Crítica* fueron muy sensatas y honestas y trataban de ir ajustando el nivel artístico de nuestras producciones. Partíamos aclarando siempre nuestras limitaciones y advertíamos sobre la necesidad de ir conformando, en el hacer, una mirada crítica con elementos técnicos que permitiera contar con elementos más objetivos que superen el 'me gustó o no me gustó.' La revista, recuerdo, se ofrecía en el *hall* de las salas del teatro y costaba 1 o 2 pesos. Muy poco. Poseía fotografías y también algunos artículos de importancia histórica (algunos de ellos, sí, escribí yo, sobre maestros y dramaturgos universales, o sobre los dramaturgos representados en el repertorio del teatro). El público solía comprar algunos ejemplares cuestión que nos alentaba a seguir. La crisis de 2001 lamentablemente nos condicionó mucho y, a pesar que no detuvimos nuestro ritmo productivo en cuanto a la construcción de espectáculos propios, tuvimos que detener las publicaciones tanto de la revista como de los textos de los autores de semimontados."

En cuanto, a su visión de lo que deber ser la crítica teatral, desarrolló más, en otro tramo de su envío, algunas de las reflexiones que ya exponía en parte en su respuesta anterior y que consideré importante tener en cuenta y resaltar. "Me parece que sería importante no basarse en el 'me gustó o no me gustó' como actitud del crítico teatral pues considero que, más allá de sus gustos estéticos y estilísticos personales, se hace necesaria una mirada más objetiva que, con elementos técnicos, permitan al lector (sea de medios en papel, digitales o televisivos) contar con elementos de valoración para observar un espectáculo determinado. Esto presume la formación técnica teatral del crítico, no sólo literaria, por supuesto. Resulta obvio que, a veces, puede ocurrir que un espectáculo no sea del 'gusto' estético del crítico, lo que no significa necesariamente que este espectáculo no posea un alto nivel técnico y artístico. Pienso que es absolutamente necesario el rol del crítico/a teatral dadas las circunstancias de la comunicación de masas en la actual sociedad. Tal rol de

mediador, sin embargo, debería ejecutarse con total independencia de la empresa o medio, o lo que sea, para la cual trabaja el crítico/a. Considero además un deber del crítico/a fundamentar su opinión lo más profunda y lógicamente posible. Creo que, de tal manera, si se fundamenta en profundidad, se alivian las posibles reacciones de los 'mal-criticados' y de las vanidades personales. En un momento histórico en donde se promueve, desde casi todas partes, la a-criticidad, resulta más que fundamental, creo, oponerse a tal posición. El problema se presenta cuando la misma crítica es fagocitada por el sistema, pasa a ser una pseudo-crítica o es funcional a determinados intereses que, en definitiva, responden mecánicamente al medio para el cual se la está 'ejercitando'."

"Por último –concluye– creo que la actitud del crítico/a debe ser muy abierta partiendo de la base que, en el arte, es necesaria la expresión libre del ser humano en su mayor dimensión. Ya hemos vivido, tanto con el estalinismo zdanovista, como con las diferentes modas del capitalismo, actitudes cerradas y dogmáticas (a veces transvestidas de lo contrario) de un supuesto 'deber ser' estético (¡qué buena la frase de Kant que cito, con la ayuda poco feliz de mi memoria!: 'Un producto estético, más que un pensamiento cerrado, debería ser un objeto que 'dé de pensar'). Tal actitud cerrada y dogmática la hemos visto muy bien con el postmodernismo, querido Alberto."

Buenos Aires. 30 de octubre 2022.

ÍNDICE

5 **Introducción**

17 **El contexto general hoy**

35 **La crítica y su despliegue a través del tiempo**

57 **La crítica en buenos aires: Antecedentes y mutaciones**

97 **Diálogos con protagonistas de los sesenta**

173 **Los 70 y 80: dos décadas desiguales, pero con muy buenos críticos**

281 **Los 90: un punto de clivaje**

357 **2021 y 2022: críticos en actividad hoy**

403 **En las provincias**

409 **Mendoza: teatro al pie**

441 **Córdoba o el ardor mediterráneo de la cordillera**

491 **Santa Fe o la Atenas del Paraná**

525 **Rosario, un polo cultural potente**

567 **Cenizas y diamantes de la crítica en Tucumán**

La crítica teatral en los medios gráficos argentinos. De 1960 a 2022
Marzo de 2023 - Primera edición: 2.500 ejemplares

La declinación de los distintos géneros de la crítica periodística en los medios gráficos argentinos, en particular la relacionada con la cobertura de los espectáculos teatrales es hoy un hecho de fácil comprobación con solo observar los diarios que se editan en nuestro país. Este libro aborda precisamente este último fenómeno e intenta una explicación de los distintos factores que llevaron a ésta situación, dañando una valiosa conquista del pensamiento crítico en los planos de la cultura y el arte.

Más allá del acierto o no de las explicaciones e incluso de ciertas predicciones, éste trabajo deja como aporte estimable el testimonio histórico de varias generaciones de críticos y periodistas especializados y, a través de esas palabras, de cómo se desarrolló la profesión, de sus diamantes y cenizas a través de ese tiempo, y de los interrogantes y retos que todavía plantea, sobre todo en el plano del formato digital, la posibilidad de supervivencia de la crítica.

EDITORIAL INTeatro
Instituto Nacional del Teatro
Ministerio de Cultura Argentina