

A blue pencil and a blue cup of coffee on a light blue background. The pencil is positioned diagonally, pointing towards the bottom left. The coffee cup is on the right side, filled with dark coffee. The background is a solid, light blue color.

ENCUENTROS DE REFLEXIÓN Y PRÁCTICA TEATRAL EN BARILOCHE

Compiladoras:

Viviana Diez

Flavia Montello

Ángeles Smart

Diseño y edición:

Virginia Salamida

San Carlos de Bariloche

Noviembre 2016

INDICE

Prólogo.....	07
Historia de los encuentros.....	09

Capítulo 1 / 2011

Formación, capacitación y fortalecimiento de espectadores.

Gráfica 2011.....	11
-------------------	----

MESA 1: Creación de demanda y captación de nuevos públicos.

Expositores: Javier Ibacaché, Ana Durán, Alberto Ribero.....
19

MESA 2: El conocimiento de los públicos. Expositores: Flavio Desgranges, Jorge Dubatti..... 45

MESA 3: Papel de creadores, productores y exhibidores en el desarrollo de los públicos.
Expositores: Maxi Altieri, Gustavo Uano..... 65

Capítulo 2 / 2012

Administración y gestión de salas independientes.

Gráfica 2012.....	74
-------------------	----

MESA 2: Organismos gubernamentales.

Expositores: Guillermo Parodi, Héctor Segura,
José Jerónimo..... 82

MESA 3: Equipamiento y seguridad en salas.

Expositores: Alfonsina Stivelman, Cinthia Liberczuk, José Jerónimo.
..... 95

Mesa 5: Producción, programación, red de salas

Expositores: Jorge Vidoletti, Maximiliano Altieri, Gerardo Luongo.
..... 107

Conclusiones.....	130
-------------------	-----

Capítulo 3 / 2013

Festival de teatro danza.

Gráfica 2013.....	133
-------------------	-----

Informe del evento. Autoras: Alicia Nudler y Ángeles Smart..... 141

Capítulo 4 / 2014

Dramaturgia.

Gráfica 2014.....	159
-------------------	-----

Literatura y adaptación dramática: *El proceso* de Franz Kafka
Alejandro Finzi163

Tendencias dramáticas desde los años '90 a la actualidad.
Carlos Pacheco..... 172

La dramaturgia rionegrina en la posdictadura: un proyecto
editorial. Mauricio Tossi..... 183

Escribir con actores. José Luis Valenzuela..... 192

Dramaturgia y teoría de la dirección. Cipriano Argüello Pitt..... 206

Prólogo/Introducción

A modo de presentación

El trabajo que aquí presentamos es el resultado de la compilación de registros, documentos y testimonios correspondientes a los cuatro Encuentros de Reflexión y Práctica Teatral realizados en la ciudad de San Carlos de Bariloche entre los años 2011 y 2014. Estos eventos, cuyas características y temáticas convocantes se desarrollan a lo largo de estas páginas, fueron organizados por docentes de la Universidad Nacional de Río Negro, de las carreras de Profesorado en Teatro y Licenciatura en Arte Dramático, y contaron con el apoyo y aliento de esta casa de estudios, del Instituto Nacional del Teatro y de otros organismos e instancias gubernamentales, bajo la premisa del valor de la convergencia entre las instituciones, la comunidad artística y la académica.

El teatro, como experiencia perteneciente al ámbito de la cultura viviente, se define por su condición efímera, convivial y experimental. Esta misma caracterización puede extenderse a nuestros Encuentros que, originados en la práctica dramática, comparten con la escena estos rasgos de encuentro intersubjetivo, cuerpo presente y búsqueda permanente. En este sentido, los contenidos reunidos en esta compilación (material gráfico, registro de experiencias, balances, conferencias, paneles de especialistas, etc.) muestran la diversidad de las nutrias reuniones y actividades que les dieron origen. Es por esto que, como testimonio de la confluencia enriquecedora -y en ocasiones imprevisible- de los

diferentes actores del quehacer teatral, presentan una heterogeneidad que nos pareció interesante no solo rescatar, sino también subrayar como fortaleza.

La razón de que esta recopilación de experiencias se realice en este momento está relacionada con la convicción de que un ciclo de cuatro Encuentros nos permitió reunir un caudal de aprendizajes significativos, susceptibles de ser sistematizados y divulgados en los espacios teatrales interesados en las temáticas que fuimos abordando: formación de espectadores, gestión de salas independientes, danza-teatro y dramaturgia. Creemos que de este modo toma forma el “ida y vuelta” -entre práctica y teoría, experiencia y sistematización, instituciones oficiales y autogestionadas, actores locales e invitados- que fue una de las metas medulares de todo este recorrido.

Queremos agradecer a todas las personas que aportaron a esta construcción colectiva, especialmente a los y las docentes, estudiantes y colegas de las áreas de gestión de la Universidad Nacional de Río Negro, al Instituto Nacional de Teatro, en particular en la figura de su Representante Provincial, Héctor Segura, y a todas y todos los invitados y participantes que hicieron posibles los Encuentros. Es nuestra intención que este recorrido “en papel” permita recuperar y difundir la riqueza del camino transitado y sirva para aportar al crecimiento, consolidación y vitalidad de nuestro teatro local, regional y nacional.

Historia de los encuentros

Las tendencias contemporáneas en el mundo del arte en general y del teatro en particular se conforman con un insistente intercambio entre la teoría y la práctica, entre el pensamiento y la reflexión. Teoría y práctica que, insertas en el dinamismo histórico, van modificándose, relacionándose y desarrollándose a un ritmo del cual muchas veces las instituciones académicas no pueden dar cuenta. Es por eso que estos Encuentros tuvieron como finalidad proponer, tanto a la comunidad universitaria como también artística de la región, un tiempo y un espacio para la reflexión, la recepción y el debate acerca temáticas específicas.

El formato ha sido siempre de 3 ó 4 días de mesas de ponencias, seminarios, espectáculos y plenario final de discusión. Todas las actividades fueron abiertas, de modo que pudieron asistir tanto los profesionales del teatro, como los estudiantes de la Lic. en Arte Dramático y el Prof. en Teatro de la Universidad Nacional de Río Negro, así como también la comunidad en general. Esto ha enriquecido las discusiones y el encuentro durante los espectáculos.

Es de destacar que en las aperturas de los Encuentros hemos contado con la presencia de personalidades relevantes dentro de la cultura nacional, lo cual ha sido importante porque dio visibilidad a la realidad local y posibilitó pensar soluciones in situ.

Mesas de ponencias: se tuvo especial cuidado en que estuvieran representados tanto los productores (artísticos, de conocimiento, de gestión) locales, como los regionales, nacionales y de países cuyas experiencias pudieran aportar a nuestra realidad patagónica. Por otro lado, siempre ha estado presente el Instituto Nacional del Teatro, como organismo gubernamental, difundiendo sus aportes y apoyos respecto a cada tema tratado.

Seminarios: importantes representantes del pensamiento teatral basado en el hacer profundizaron en temáticas de su interés y compartieron sus reflexiones con los asistentes, prestándose luego a preguntas y promoviendo el debate.

Espectáculos: también aquí la intención fue la de acercar al público producciones locales, nacionales e internacionales, aportando así material de producción a la teoría abordada.

Plenario final: la intención fue abordar la producción de conocimiento, debatiendo e integrando los saberes compartidos durante el Encuentro. Al mismo tiempo, formular propuestas de acción concreta y visualizar temáticas de futuros Encuentros.

- 1° edición: 2011. "Formación, capacitación y fortalecimiento de espectadores"

- 2° edición: 2012. "Administración y gestión de salas independientes"

- 3° edición: 2013. "Teatro-Danza"

- 4° edición: 2014. "Dramaturgia"

Subsidiaron los Encuentros:

2011: Iberescena, Instituto Nacional del Teatro, Universidad Nacional de Río Negro, Municipalidad de San Carlos de Bariloche y Secretaría de Cultura de la Nación.

2012: Iberescena, Instituto Nacional del Teatro, Universidad Nacional de Río Negro, Municipalidad de San Carlos de Bariloche y Secretaría de Cultura de la Provincia de Río Negro.

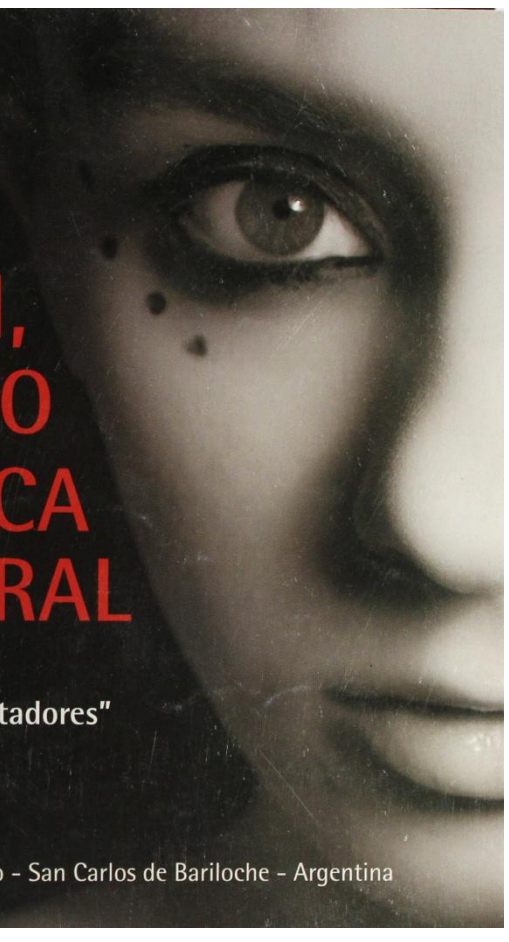
2013: Instituto Nacional del Teatro, Universidad Nacional de Río Negro, Municipalidad de San Carlos de Bariloche y Secretaría de Cultura de la Nación.

2014: Instituto Nacional del Teatro, Universidad Nacional de Río Negro, Municipalidad de San Carlos de Bariloche y UNTER Bariloche.

Capítulo 1

2011

Formación de espectadores



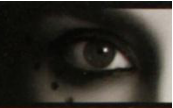
10 ENCUENTRO INTERNACIONAL DE REFLEXIÓN, PENSAMIENTO Y PRÁCTICA TEATRAL

"Formación, capacitación y fortalecimiento de espectadores"

3, 4 y 5 de noviembre de 2011 - Universidad Nacional de Río Negro - San Carlos de Bariloche - Argentina

2

PALABRAS DE BIENVENIDA



1º Encuentro Internacional de Reflexión, Pensamiento y Práctica Teatral

Hace cuatro años comenzamos a soñar la posibilidad de contar con carreras universitarias de teatro en la Patagonia, y finalmente Bariloche acunó estas carreras. Después nos animamos a soñar con la producción de obras, proyectos de investigación, trabajos de extensión y voluntariado, encuentros de alumnos y ahora estamos alcanzando el anhelo de realizar e instalar un Encuentro donde poder discutir y reflexionar sobre este oficio artesanal y milenario.

Seguramente, producto de las distintas discusiones de este Encuentro surgirán nuevos sueños, y allí estaremos para que, más temprano que tarde, podamos hacerlos realidad.

Este espacio es posible gracias a los participantes, invitados y autoridades que forman parte fundamental de esta naciente iniciativa. Sobre todo quienes vienen de lejos, porque sabemos que es un momento difícil para visitar nuestra ciudad, y sin embargo, a pesar de las contingencias, no quisieron estar ausentes.

A todos ellos, muchas gracias.

Maxi Altieri

Coordinador Licenciatura en Arte Dramático UNRN

Es un honor para la Universidad Nacional de Río Negro contar con la presencia de tan prestigiosos invitados y sabemos que para la comunidad teatral este encuentro será de suma importancia.

Desde sus inicios esta Universidad no sólo posó su mirada sobre las ciencias y la tecnología, sino que le dimos un lugar destacado al arte y la cultura, de allí la iniciativa de contar con carreras del campo del Arte Dramático.

Para la Universidad es fundamental inaugurar este tipo de encuentros, que hacen al crecimiento de la actividad y a establecer espacios de discusión y reflexión que son de suma importancia para el teatro patagónico.

Sabemos que este Encuentro es solo el inicio, y el año venidero volveremos a encontrarnos en una próxima edición, profundizando sobre los nuevos desafíos que estos tiempos modernos y cambiantes le plantean al teatro.

Lic. Juan Carlos Del Bello

Rector de la Universidad Nacional de Río Negro



EXPOSITORES



"Formación, capacitación y fortalecimiento de espectadores"

Javier Ibacaché (Chile)

Licenciado en Comunicación Social por la Universidad de Chile. Director, coordinador y expositor de varias escuelas de espectadores tanto de teatro, como de danza y cine.

Octavio Arbeláez (Colombia)

Abogado con estudios de posgrado en Filosofía y Marketing Cultural. Fue Decano de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Caldas y Director de Artes del Ministerio de Cultura de Colombia. Actualmente es Director del Festival Internacional de Teatro de Manizales.

Alberto Rivero (Uruguay)

Actor, director, docente y dramaturgo. Actualmente es Director de la Escuela Montevideana de Arte Dramático (EMAD). Dirigió la Comedia Nacional del Uruguay. Realizó esta misma tarea con el último espectáculo de la murga uruguaya Agarrate Catalina, con quien ganó el premio mayor.

Flavio Desgranges (Brasil)

Licenciado en Artes Escénicas – orientado en Dirección Teatral, de la Universidad de Río de Janeiro (UNI-RIO). Es autor de numerosas publicaciones relacionadas con el estudio de los públicos.

Jorge Dubatti (Argentina)

Historiador, crítico y profesor universitario especializado en teatro. Doctor de la Universidad de Buenos Aires (Área de Historia y Teoría de las Artes) y Licenciado en Letras. Dirige desde 2001 la Escuela de Espectadores, donde tiene a su cargo el análisis de la cartelera teatral de Buenos Aires.

Ana Durán (Argentina)

Profesora de castellano, literatura y latín. Periodista dedicada al teatro en numerosas publicaciones. Desde 2005 creó y coordina el Primer Programa de Formación de Espectadores en el Ministerio de Educación del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.

Maxi Altieri (Argentina)

Creador y coordinador de la Lic. en Arte Dramático de la Universidad Nacional de Río Negro. Fue representante del Instituto Nacional del Teatro para la región Patagonia. Durante cinco años coordinó el Programa de Formación de Espectadores en la provincia de Río Negro.

Mesa Especial: INSTITUTO NACIONAL DEL TEATRO

Ariel Molina

Actor, director y gestor teatral. Representante del Quehacer Teatral Nacional del Instituto Nacional del Teatro. Ocupó cargos públicos en ámbitos municipales, provinciales y nacionales, en organismos de cultura y educación.

Alfredo Gómez

Representante Regional Patagonia del Instituto Nacional del Teatro. Egresado de la Carrera de Formación Actoral Escuela Superior de Arte y Coordinador del Profesorado de Teatro en el Instituto Superior de Formación Docente.

Héctor Segura

Representante Provincial de Río Negro del Instituto Nacional del Teatro. Fundador de la Cooperativa de trabajo artístico Quetren. Director y actor teatral. Referente del cooperativismo en la región patagónica.

4

PROGRAMACIÓN

1º Encuentro Internacional de Reflexión, Pensamiento y Práctica Teatral

Jueves 3 de noviembre

11.00 hs Sala de Prensa de la MSCB

Recepción y acreditaciones

Inauguración oficial del Encuentro con palabras de los organizadores e invitados especiales.

15.00 hs Hotel Patagonia Sur

Mesa 1: El conocimiento de los públicos

Análisis de los públicos y los no públicos. Análisis del comportamiento de los consumidores de espectáculos; Impacto de la revolución digital en el mercado. Expositores: Flavio Desgranges (Brasil), Jorge Dubatti (Argentina)

18.00 hs Hotel Patagonia Sur

Mesa 2: Creación de demanda y captación de nuevos públicos

Relato de experiencia en el ámbito educativo. Expositores: Javier Ibacaché (Chile), Ana Durán (Argentina), Alberto Rivero (Uruguay)

21.00 hs Salón de Teatro UNRN

Espectáculo: "Mastica, saborea, traga: común silencio"

Detalles en página 6.

Viernes 4 de noviembre

15.00 hs Hotel Patagonia Sur

Mesa 3: Papel de creadores, productores y exhibidores en el desarrollo de los públicos

Experiencias teatrales: programas, festivales y circuitos. Expositores: Octavio Arbeláez (Colombia), Maxi Altieri (Argentina) Moderador: Javier Ibacaché.

18.00 hs Hotel Patagonia Sur

Mesa especial INT: Políticas de Estado y públicos

Expositores: Ariel Molina (QTN), Alfredo Gómez (Representante Regional Patagonia), Héctor Segura (Representante Provincial Río Negro). Moderador: Adrián Porcel de Peralta (jurado).

21.00 hs Salón de Teatro UNRN

Espectáculo: "Cardenal (o el fulbac de los sueños)"

Detalles en página 6.

formación, capacitación y fortalecimiento de espectadores"

Sábado 5 de noviembre

15.00 hs Sede UNRN Tacuarí

Laboratorio

Trabajo sobre la problemática del público en Río Negro. Ejes temáticos: distancias y geografía patagónica, oferta estética, temáticas e identidad.

21.00 hs Biblioteca Sarmiento

Cierre y lectura de documento final producido en el laboratorio

21.30 hs Biblioteca Sarmiento

Espectáculo: "Un simio oscuro"

Detalles en página 6.

24.00 hs Salón de Teatro UNRN

Fiesta de Cierre

REFERENCIAS

- Salón de Teatro UNRN
Palacios y Anasagasti
- Sala de Prensa de la MSCB
Centro Cívico
- Hotel Patagonia Sur
Elflein 340
- Sede UNRN Tacuarí
Tacuarí 150
- Biblioteca Sarmiento
Centro Cívico

6

OBRAS

1º Encuentro Internacional de Reflexión, Pensamiento y Práctica Teatral

Mastica, saborea, traga: común silencio



Dir: Paula Tabachnik

En el marco del proyecto de investigación sobre dramaturgias patagónicas en la postdictadura que se desarrolla en la UNRN, intentamos avanzar en la articulación de la creación artística con el estudio analítico-crítico de obras teatrales que indagan en "lo siniestro". Así, comenzamos un proceso de creación colectiva con alumnos de la carrera de grado, mediante la versión libre de textos dramáticos estratégicos, con el fin de elaborar un montaje escénico con fines didácticos.

Jueves 3 de noviembre - 21.00 hs
Salón de Teatro UNRN

Cardenal (o el fulbac de los sueños)



Dir: Adrián Beato

Es una versión libre sobre textos de Rojos Globos Rojos de Eduardo Pavlosky. Espectáculo que nos permitió conectarnos con la ética del cuerpo, donde esta inscripta toda nuestra historia teatral, utopías, fracasos, caminos, sueños, ausencias, compañeros, llegadas y partidas. Ahi Cardenal y Mosquito están en su salsa, creando y recreando, inventando la vida de los teatreros anónimos que con su tenacidad y resistencia, convierten la abrumadora realidad cotidiana en utópicos proyectos, reviviendo en cada función la pasión del estreno, bajo el lema "si estrenamos no nos morimos nunca"

Viernes 4 de noviembre - 21.00 hs
Salón de Teatro UNRN

Un Simio Oscuro



Dir: Gustavo Azar

La obra trata de tres folkloristas de un pequeño pueblo que sueñan con ir al Festival de Cosquín. Aparece un personaje de la capital que organiza una comitiva para presentarse en el festival y por supuesto, no todo resulta como lo habían planeado. El argumento de la obra está basado en un hecho real ocurrido en un pequeño pueblo de Santa Fe, cuna de Merceditas, la musa inspiradora de la conocida canción compuesta por Sixto Ríos. En esta situación van apareciendo estos tres personajes entrañables que con una mezcla de humor y ternura logran conmover y hacer reír al público a partir de las ilusiones y sueños, desmedidos a veces, que tienen aquellos que se dedican a actividades artísticas.

Sábado 5 de noviembre - 21.30 hs
Biblioteca Sarmiento

AUTORIDADES, STAFF

Formación, capacitación y fortalecimiento de espectadores"

UNIVERSIDAD NACIONAL DE RÍO NEGRO

AUTORIDADES

Rector

Lic. Juan Carlos Del Bello

Vicerrector Sede Andina

Lic. Raúl Moneta Aller

Secretario de Investigación, Desarrollo y Transferencia de Tecnología

Dr. Aldo Calzolari

Dir. Escuela de Humanidades y Estudios Sociales

Dra. Claudia Briones

Dir. Departamento de Ciencias Sociales, Humanidades y Artes

Dr. Pascual Masullo

1º ENCUENTRO INTERNACIONAL DE REFLEXIÓN, PENSAMIENTO Y PRACTICA TEATRAL

STAFF

Coordinador

Maxi Altieri

Producción

Lucila Lotz, Daniela Gambarte y Sofía Vintrob

Luminotecnia

Adrián Beato

Comunicación y diseño

Sebastián Hourçouripé

GRACIAS

Alumnos y docentes de las carreras de teatro de la Universidad Nacional de Río Negro. Personal de apoyo de la Sede Andina de la UNRN. Aldo Calzolari, Lony Häntzsch y Ariel Casco de la Secretaría de Investigación de la UNRN. Guillermo Heras, Natalia Álvarez Simó y Arancha García de IBERESCENA. Raúl Brambilla, Miguel Palma, Gustavo Uano, Marcelo Lacerna, Alfredo Gómez, Hector Segura, Ariel Molina y Gisele Klein del Instituto Nacional del Teatro. Victoria Arroyo y Graciela Chodilef Subsecretaria de Cultura de la Municipalidad de San Carlos de Bariloche. Complejo Turístico Teleférico Cerro Otto.

1º Encuentro Internacional de Reflexión, Pensamiento y Practica Teatral

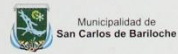
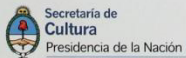
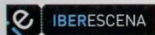


3, 4 y 5 de noviembre de 2011

Universidad Nacional de Río Negro

San Carlos de Bariloche

Argentina



Jueves 3 de noviembre 2011.

MESA 1: CREACIÓN DE DEMANDA Y CAPTACIÓN DE NUEVOS PÚBLICOS.

EXPOSITORES: JAVIER IBACACHÉ (CHILE), ANA DURÁN (ARGENTINA), ALBERTO RIVERO (URUGUAY).

Moderador: Maxi Altieri.

MAXIMILIANO ALTIERI:

Antes de presentarles a los panelistas, la idea y a pedido de ellos, brevemente, es que cada uno de ustedes de su nombre y qué es lo que hacen en relación al teatro.

(Se presentan)

Bueno, muchas gracias, nos vemos la próxima (risas) , no, les cuento un poquito quienes van a estar debatiendo en esta mesa: al lado mío el que va a hacer el que inaugure estas conversaciones, estas charlas y exposiciones esta Javier Ibacache Villalobos que es de Chile, él es un teórico del teatro, con una escuela de formación de espectadores en Santiago de Chile, así que es un honor que nos esté visitando y va a ser el que dé el puntapié inicial; al lado de él esta Ana Durán, que es profesora de literatura y además es periodista en específicamente teatro y cultura, y dirige también una de las escuelas de formación de espectadores que hay en Buenos Aires, y es un poco la escuela que fue la que inspiró la experiencia de Río Negro, que ya lleva cinco años, empezamos allá en el 2006, con el Instituto Nacional del Teatro y que se hizo un poco a partir de la experiencia de Ana Durán, que venía desarrollando junto a Sonia Jaroslavsky , en Buenos Aires. Y por

último, allá en la punta está, Alberto Ribero, "Coco" para los amigos y él es director de la Escuela Montevideana de Teatro, y también es director y ha dirigido los últimos tres espectáculos de la murga "Agarrate Catalina", con la último, justamente han sido ganadores del concurso de murgas del carnaval de Uruguay, así que también va a tener un lindo bagaje para compartir con nosotros. Si les parece bien comenzamos con Javier:

JAVIER IBACACHE:

Bueno, primero quiero agradecerle la invitación, de Maxi particularmente la gestión que ha hecho, la colaboración de la Universidad para que este encuentro se materialice. Es la primera vez que estoy en Bariloche, ha sido un viaje, pese a todo, muy agradable para mí, no traje ceniza, espero que no obstaculice tampoco la conversación. Quiero comentar, dado que tengo la obligación de abrir este dialogo, poner en contexto cuando se habla de públicos, de formación de audiencia, cuando se habla de desarrollo de audiencia o creación de públicos, me gustaría poner en contexto, de dónde surge esta discusión, este debate. Como yo vengo de Chile, puedo hablar con propiedad cómo surge el debate en Santiago de Chile, y desde esa perspectiva, luego quisiera ver la Escuela de Espectadores. Voy a partir diciéndoles que Escuela de Espectadores en un programa independiente, que se desarrolla en Santiago de Chile desde el año 2007. Es independiente en el sentido de que aglutina a un grupo de profesionales ligados a las artes escénicas, desde periodismo, desde la crítica y la investigación teatral académica, desde también la gestión independiente de teatro y que como agrupación independiente ha ido itinerando por distintos espacios, por distintos centros culturales. También comentarles que no es en rigor una iniciativa que tenga el respaldo del Estado para hacerla sustentable en el tiempo, sino que es una iniciativa que tiene que gestionar recursos para sostenerse en el tiempo. En ese sentido, el financiamiento que tiene es por una parte de fondos concursables del Estado y por otra de fondos privados a través de una ley de Donaciones

Culturales. Digo esto para comentar que de algún modo, al Estado chileno le preocupa la formación de públicos o la existencia de públicos para las artes escénicas. Esto parte de un diagnóstico cuando se genera la institucionalidad cultural en Chile, se debate por cada disciplina cuál es el estado del arte; en el campo de las artes escénicas se diagnostica que hay una carencia en toda la difusión, en la circulación de las obras teatrales, en la capacidad de generar investigación, en la capacidad de generar espacios de crítica, por cierto también en la capacidad de generar algún grado de gestión para generar audiencias.

Esto teniendo en cuenta que había una alta producción teatral, que habían grupos independientes que habían persistido en el tiempo, la interrogante que tenía entonces el Estado era si junto a apoyar a la creación artística, la creación teatral, había que pensar también la recepción que encontraban esas obras. Esas creaciones y por eso la discusión o conversación conduce a: ¿Qué hacemos con los públicos si las salas están vacías? ¿Seguimos apoyando a los creadores? ¿Generamos estrategias que permitan a los creadores vayan acompañados de algún grado de audiencia?

Sí diría que esta visión es de una manera tradicional de hacer teatro. Digo esto porque aquí hay mucha gente que está formándose para hacer teatro, no es una conversación desde el punto de vista de que si el actor está obligado en ese sentido a tener que hacer un espectáculo pensando en el público, sino que más bien si hay alguna estrategia que debe acompañar o no a la creación para que esa creación tenga un acompañamiento de un público, y efectivamente haya una conexión con las audiencias. En Santiago de Chile cuando se hacían estos diagnósticos, por ejemplo, se estimaba que habían 210 estrenos anuales sólo en la región Metropolitana, que habían alrededor de 45 escuelas, (de ellas hoy solo hay 30), anualmente se realizaban 8000 funciones, en la región Metropolitana se concentraban la mayoría de ellas, y como ven ustedes ahí, en la mayor parte del público que asistía a las presentaciones lo hacía a las funciones gratuitas. Entonces el

punto de vista del Estado, era cómo se incentivaba, cómo se genera algún grado de... cómo se menciona la participación, la asistencia del público a las salas de teatro.

Eso conduce a determinar cuáles son las barreras de acceso, cuáles son las barreras que determinan, que condicionan que el público asista usualmente al teatro; este diagnóstico es fruto de una encuesta nacional que se realiza de consumo cultural, donde las conclusiones son más o menos las mismas que se infieren cada vez que se hace un estudio de este tipo, y se pregunta: ¿por qué usted va, o no va a una actividad artística? Generalmente aparecen éstas como variables. Ahora en el caso de las artes escénicas en Chile, junto al emplazamiento, a la falta de tiempo, al costo de las entradas se mencionaba la falta de información, es decir, no saber qué es lo que hay en las salas; y por otra parte los lenguajes, como un gran tema, lenguaje en el sentido de si es hermético o no aquello que se me presenta, si estoy preparado, si necesito alguna herramienta para poder leer esa creación que se me presenta. Aquí en este caso hemos incluido capital cultural, fundamentalmente porque es una formulación a partir de cómo, en definitiva el sistema educacional también al entregar o no entregar herramientas de apreciación condiciona y se transforma también de una forma, en una barrera de acceso en este momento para las creaciones artísticas.

Siendo así, lo que ocurre en Chile, durante esta última década, post 2000, surgió la discusión de qué hace el Estado frente a esta desigualdad de acceso, un Estado que pretende o propone encaminarse hacia la equidad social, cómo facilita o genera estrategias que permitan el acceso a la participación ciudadana en el campo de la cultura y en el campo, particularmente del consumo cultural. De hecho, detrás de todas estas expresiones hay una mirada política, una visión de mundo, hay una mirada de cómo se entiende el arte, hay una mirada de un Estado y de cómo éste dialoga con un sistema económico. Chile es un país cuyo Estado está bastante gigarizado, con eso quiero decir que no es un

Estado que participe activamente, ni en la educación pública, ni en las universidades, ni hay teatros públicos, ni hay compañías universitarias: el sistema que tenemos en Chile es de un Estado que se preocupa de generar condicionantes para que en el entendido que sea la participación o la activación ciudadana, cuente con herramientas para materializar distintos lineamientos que el Estado va intencionando a través de fondos concursables en su mayoría o de traspaso de fondos a distintas instituciones. Pero en rigor no es un Estado que este comprometido activamente, esto no se trata de conversar aquí la historia de Chile, pero ustedes conocerán seguramente lo que pasó en los últimos 30 años, en un Estado más bien que opera hacia un modelo más neoliberal.

Pero lo de fondo que me interesa a mí recoger para poner en contexto lo que hemos hecho en Chile, es que finalmente aquí hay una tríada que es: cómo hacemos que las creaciones artísticas que en Chile iban en crescendo durante la última década, pero que no estaban teniendo una recepción adecuada, no estaban teniendo un contacto con los públicos, con salas que no tenían una alta convocatoria (con una media de 30 a 40 % de ocupación de salas, ¿Quién cumple el rol de mediar, quién cumple el rol de puente entre esos dos puntos? Este concepto de la mediación cultural, viene de la política pública de Francia, fundamentalmente está desarrollada allí. En Chile se lo toma como un referente y se piensa en cómo generar esto que finalmente queda como el concepto con el que hemos venido trabajando y en general todos los que estamos vinculados a este campo que son prácticas, estrategias destinadas a reducir la distancia que puede existir entre el espectador y la creación, facilitar sobre todo la apropiación simbólica de las creaciones por parte de las audiencias. Esto es distinto a decir que implique generar una política de gratuidad o de intencionar hacer compañías de marketing. No es ese el campo de la mediación cultural, sino sobre todo generar algún grado de herramientas, poner en circulación algún grado de estrategias faciliten ese acercamiento. Tampoco se trata, como suele siempre

confundirse, de establecer directrices de cómo debe leerse una obra o de cómo debe plantearse un espectador frente a una obra, no es restar tampoco el espontáneo encuentro que puede generarse entre un espectador y una creación, si no que mediar en aquellos campos que es factible hacerlo.

Los agente de mediación que al menos en Chile se han reconocido como posibles protagonistas en este campo son la escuela y particularmente el rol que les puede caer a los profesores, los centros culturales y universitarios y los medios de comunicación. En Chile, diría que son los centros culturales lo que han tomado más activamente este rol. En Chile existe hoy día un debate sobre la educación, sobre la gratuidad. No me atrevería de decir que haya escuelas libres en este campo de la mediación, más bien hay programas aislados que lo han tomado como parte de su trabajo, con salas de teatro. Y los medios de comunicación en rigor, no han sido muy receptivos a cumplir con este rol: los medios de comunicación en Chile en su momento, entre la década de los 40 y los 60, sí cumplieron este ideario, de alguna manera en ellos se depositó a nivel social este rol de generar la circulación de contenidos que generara un acercamiento a las artes, pero desde los años 80 hasta ahora, ese rol ha ido mermando y hoy día tenemos medio volcados sobre todo a una mirada más del espectáculo que desde otro punto de vista.

Y dentro de las estrategias de fomentación cultural que se van implementando en Chile, hay básicamente estrategias que apuntan a la animación artística, es decir, desde el Estado incentivar que los ciudadanos puedan participar o trabajar en el entrenamiento de determinadas disciplinas, también se ha fomentado la difusión y la divulgación, entendiéndolo como la circulación de obras acompañadas por estrategias de formación de audiencias, y un campo más abierto que es este genérico, que es el de la formación de audiencias como programa que debieran acompañar a proyectos apoyados por el Estado, que cumplen con determinado estándar que reciben determinado monto, y que

deben incluir algún tipo de estrategia en este campo. Ahora, esto se ha dejado bastante en un terreno, más bien, diría de las propuestas, es decir no contamos con una sistematización de cómo debe generarse una estrategia de formación de audiencias y dado que son programas o iniciativas recientes no podríamos afirmar tampoco con propiedad si efectivamente están dando resultados; hay primeros estudios, hay primeros análisis que permiten hacer inferencias preliminares.

Independientemente de esto hay algunos elementos uno diría que hoy día se están considerando para en general formular planes de mediación cultural, siempre se solicita algún grado de diagnóstico respecto de las audiencias, eso ha alimentado de algún modo que tengamos información hoy día, que podamos hacer afirmaciones sobre cómo se comportan los públicos en el campo de las artes escénicas, se solicita también que haya un foco puesto en determinados destinatarios, definir soportes y qué estrategias se emplean, cuáles son los medios para ello y usar indicadores de impacto, que es una discusión que está abierta, dado que nunca se va a poder cerrar esa discusión de cómo se mide el impacto de un proyecto artístico, de un proyecto cultural: si es desde la integración, o desde la participación, desde el consumo, desde la taquilla, son distintos estándares. En este sentido nos hemos encontrado, dado que hemos tenido cambios de administración de gobierno, con distintos enfoques, si hasta el año 2010 teníamos un énfasis puesto en el impacto social de los proyectos artísticos, hoy día hay un énfasis puesto en la generación de demanda como tal.

Los tipos de programa de formación de audiencia que están en curso, al menos en Chile, son básicamente uno podría enfocarlo, pensarlo en tres campos, programas satélites de otras estrategias de compañías de teatro, de festivales de teatro; programas mixtos que tienen un grado de independencia pero que están alojados dentro de un centro cultural o dentro de un festival; y programas

autónomos que son bastantes escasos pero, un caso de ellos quisiera presentar hoy.

En general la manera en la que se está pensando estos planes toman esta formas o tienen estos elementos como comunes: se trata de talleres de apreciación artística para públicos en general, foros de análisis, de creaciones artísticas con públicos específicos o públicos generales, un trabajo con profesores para que se desarrollen guías pedagógicas, también se incentivan los espacios en medios masivos y también las publicaciones. Ahora la Escuela de Espectadores como yo decía es una iniciativa que parte del 2007 y que parte como una estrategia que lo que pretende es, abrir un campo de conversación que no existían hasta ese momento de manera sistemática, un espacio de encuentro entre creadores y público, y el entendido de hacerse cargo de esa barrera que era el lenguaje de las creaciones artísticas como un aspecto en el cual trabajar; parte asociada a un festival llamada "Santiago a mil", en sus primeras versiones, y luego se va vinculando con distintos espacios, con distintas salas; parte asociada al teatro pero, también se abre a la danza y al cine documental; trabaja siempre con moderadores que conducen la conversaciones entre los creadores y los públicos. Es una escuela abierta a todo público, una escuela gratuita, en ese sentido.

Ahora, la expresión "escuela" no implica que haya un programa específico que cumplir, un programa cerrado al cual deba ejecutarse, sino que más bien cada sesión de la Escuela de espectadores se realiza o se enfoca en una creación artística. La periodicidad es por ciclos, es decir, se realizan ciclos desde el 2007 hasta ahora, por temporada, como decía, algunos asociados a festivales de teatro y a la oferta teatral de la cartelera; a Escuela de Espectadores de danza, por ejemplo ha tomado una línea más temática en determinadas sesiones, temas asociados a la danza contemporánea, por ejemplo; y la Escuela de Espectadores de cine documental ha sido parte de un festival de documentales de Santiago.

En definitiva, lo que, en correspondencia con lo que veíamos al inicio, el objetivo que se propone la Escuela de Espectadores es fundamentalmente, hacer de ese puente entre los creadores y públicos. Pero nos hemos ido encontrando que conforme de hace ese puente, también se articula un discurso. Dado que el creador chileno no es usual que participe en foros abiertos, lo que ha generado esta dinámica es que allí in situ, en conversación con los moderadores con los espectadores, se genera un registro del discurso, que en otro lugar es difícil de encontrar: un discurso cercano, un discurso que no se encuentra ni en la academia, ni en el medio periodístico, dado que esa práctica ha desaparecido. Y por otra parte, la idea que hay del espectador es facilitar la apropiación simbólica, podríamos decirlo así, de la creación artística, a fin de que la lectura se haga en un contexto local, desde Chile; digo esto porque hemos tenido muchos creadores extranjeros en la Escuela de Espectadores, y las lecturas que se pueden levantar desde Chile, de coreografías como Körper de Sasha Waltzson muy distintas probablemente de las que podrían levantarse en Europa, sobre todo cuando Chile no tiene resuelto un tema con nuestros detenidos desaparecidos.

Las líneas de trabajo implícitas o las preguntas implícitas con las que trabajamos en las sesiones, son esas que ven ustedes: fundamentalmente como se construye sentido, cuáles son los espectadores implícitos en un espectáculo; éstos son los ejes de la conversación que generalmente tocamos en una sesión de conversación con los invitados, buscamos determinar en qué contexto de puede mirar algo, y este trabajo se realiza principalmente, no poniéndolo en estos términos, sino que haciéndole diferencia a partir de las dinámicas de trabajo de cada compañía, de cada directos, o dando pistas de espectador implícito que tiene, y desde donde está construida una creación.

Hasta ahora ésas son el número de indicadores hasta julio de este año que hemos venido desarrollando, tenemos en teatro, en la Escuela de Espectadores de teatro 320 inscriptos que son

permanentes, es decir gente que asiste con regularidad, cada sesión tiene una participación de aproximadamente un promedio de 80 personas y en el tiempo el proyecto ha ido creciendo, es un caso de crecimiento en el quiero profundizar. También hemos comenzado a hacer extensión a regiones de Chile, Chile tiene una geografía muy diversa y una extensión hacia el norte principalmente; ahora, como les decía al inicio la manera de materializar este proyecto es a través de propuesta que le van dando una continuidad, propuestas cada año se postulan a un fondo concursable del Estado, y propuestas que también se presenta a la empresa privada a través de la ley de donaciones culturales.

En esto años hemos ido haciendo una caracterización del público que asiste a la Escuela de Espectadores, de alguna manera aquí se recrea lo que es el público, que en general asiste al teatro en Santiago de Chile, en su mayoría son estudiantes y profesionales jóvenes, menos de 30 años, diríamos que el 60% de quienes asisten a Escuela de Espectadores pertenecen a este nicho, pero hay una importante fidelización entre adultos de la tercera edad, en su mayoría mujeres, y en términos de actividad, hay una presencia importante de profesores o pedagogos teatrales. La pregunta siempre fue, si la Escuela de Espectadores se iba a transformar en un espacio de encuentro solo de personas ligadas a las artes escénicas, estudiantes de teatro, ¿no?; en el tiempo esa variable ha ido reduciéndose, hoy día es un 1/3 del total de los que asisten a la Escuela de Espectadores que están, de alguna manera vinculados a las artes escénicas. Y en esta caracterizaciones de asistentes de la Escuela de Espectadores en el tiempo, una de las preguntas, o de las variables que queríamos determinar, era sobre todo la iniciación, qué factores definían que alguien se convirtiera en un espectador asiduo o permanente o frecuente del teatro; eso tiene mucho que ver con la iniciación, como yo les decía. En Chile la educación es privada en su mayoría, pero pudimos determinar, a partir de eso que la vinculación de los públicos con las artes escénicas está definida a partir de cuando se cursa enseñanza

básica, que la gente, el profesor, sobre todo en los sectores de escasos recursos y sectores medios, es el profesor un agente definitorio, y que la razón por la cual el público en su mayoría asiste a una obra de teatro en Santiago, es sobre todo para apreciar la creación. Los factores que en estos estudios, que estudios frecuentes la aplicación de encuestas, pudimos determinar sobre, porqué se elige determinada clase de teatro, tiene que ver sobre todo con los creadores, con el conocimiento que se tenga de los creadores y el tema que abordan las creaciones.

Ahora, en esto de profundizar en la iniciación al teatro hemos ido determinando o confirmando apreciaciones que ya existen en la academia, si ustedes leen investigaciones o teorizaciones acerca de cómo se da el consumo cultural y qué determina que alguien sea espectador o ejecute algún tipo de consumo cultural, es que la gente en fundamental en los sectores de ingresos bajos e ingresos medios, es el colegio, a través del profesor, y que en los sectores altos es la familia; esto está hablando un poco de los agentes o los factores que determinan la constitución de un capital cultural. A partir de esto, a partir de este análisis es que nosotros nuestro último proyecto, lo enfocamos fundamentalmente en profesores dentro del contexto de la conmemoración del bicentenario en Chile, y en ese contexto surgió lo que llamamos Audioteca de Dramaturgia Chilena; la Audioteca de Dramaturgia Chilena es esto, son dos libros editados por la Escuela de Espectadores que van acompañados de un disco que contiene, en verdad, que compilan un material que se ha emitido a través de la radio y a través de la televisión; la Audioteca de Dramaturgia revisa 24 obras de autores nacionales que van desde el año 1875 hasta el año 2008, es un corpus de 24 autores que cuya selección hicimos pensando sobre todo, tensiones o preguntas acerca de la conformación de identidad en Chile, y tiene tres componentes:

- Un programa de radio: que se emitió en los últimos dos años, donde cada capítulo estaba dedicado a una de estas obras en que se grababa la obra de teatro, es decir escenas de la obra de teatro con elencos locales, con elencos chilenos, se emitía esto que es una suerte de radio teatro pero matizado por comentarios de contexto de cada obra.
- Junto a ello se generaba un microprograma de televisión que se trasmite a través del canal cultural de Santiago, Un microprograma que permite también poner en contexto la obra.
- En paralelo se generaban contenidos educativos a partir de distintos aspectos del currículum escolar para estudiantes de séptimo básico en adelante, hasta cuarto medio, vinculando cada obra con distintos aspectos del currículum: con la historia, con la geografía, con educación cívica, con lenguaje y ese material se ponía a disposición en la web de Escuela de Espectadores, para los profesores principalmente, ya que se pensaba como un material que el profesor podía trabajar en clase trabajando y vinculando desde distintas aristas estas obras, que como les digo van desde 1875 hasta el 2008, cubriendo por lo tanto, no solo las obras que están en el currículum escolar, sino también obras de reciente estreno: obra de dramaturgos como Guillermo Calderón, Luis Barrales, Manuel Infante, que son creadores contemporáneos.

Junto a la generación de estos contenidos se genera una capacitación de los profesores, es decir un trabajo focalizado con grupos de 10 a 15 profesores quienes se capacitan en el uso del material y se realizan lecturas dramatizadas de algunas de estas obras, a las que asisten profesores con estudiantes, y también público general. El formato del libro circula ya que hay una edición que, de forma gratuita de los fondos de pudo realizar, circula entre

los profesores, entre el público general y el mismo material está disponible en la web. El hecho de que esté disponible en la web ha permitido que haya también una difusión extra a través de plataformas de contenidos educativos del ministerio de educación y de Educar Chile, que permite que ese material quede disponible para los profesores. ¿Ahora, esto qué impacto ha tenido en la práctica? Si bien hay muchas iniciativas que se enfocan en general en darle al profesor recursos, no existía, al menos en Chile una generación de contenidos sentados en el teatro; hasta ahora se contaba con contenidos vinculados a las artes visuales, a otras disciplinas, pero no existía en teatro, este sería como un primer avance en este sentido. Eso por una parte podríamos decir que es un primer resultado, pero en términos concretos, lo que hemos visto es un interés frente a un profesor estresado, como es el de Santiago de Chile, un interés por efectivamente incorporar esta herramienta en clase, y que se ha traducido, en que hemos visto, al menos 10 casos, de profesores que sistemáticamente están dándole continuidad a este trabajo y están llevando junto con ellos, a sus alumnos a obras que están en la cartelera; es decir, de alguna manera a partir del trabajo, del acercamiento de los lenguajes contemporáneos, se ha permitido que autores que están en la Audioteca como Juan Radrigán, como Guillermo Calderón, hoy día sean de interés para los profesores. No hemos cerrado del todo el proyecto, todavía falta la evaluación que es lo que nos permitiría poder hacer otras afirmaciones, otras inferencias.

Quiero mostrarles por último parte de este, parte de cómo se ve esta Audioteca, el material con el que se encuentran en la web: esto que ven ahí ustedes es el material, en el libro están las fichas pedagógicas (una ficha por cada obra) y en la web o en el disco que contiene, que está dentro del libro uno se encuentra con un video, una pieza adrede que el profesor puede usarla para incentivar la conversación o permite ponerla en contexto respecto del momento en que se estrenó la obra o el momento al que pertenece el autor. Esta es la obra "Las brutas" una obra más importantes de Juan Radrigán, este clip dura de 3 a 4 minutos, y

como les decía se pasa por televisión, pero además sirve como material educativo para el profesor; lamentablemente aquí no tenemos audio, pero lo que va contando la voz en off es el contexto de la obra y da pistas sobre la biografía del autor. Ese mismo material se encuentra reflejado luego en la ficha pedagógica que motiva o propone ejercicios o trabajos en el aula respecto de lo que aquí se muestra. Junto con ello el usuario va a encontrar también un programa de radio que se trasmite a través de radio cooperativa, como les digo, cada programa contiene la selección de obras, la selección de escenas de cada obra, comentadas además por un análisis crítico.

Hasta ahora hemos editado estos dos libros que corresponden a la totalidad de los 24 textos analizados, quiero decir, por último que la reflexión de la Audioteca de Dramaturgia ha permitido generar una investigación, ha permitido que, para nosotros, los que estamos atrás de la Escuela de Espectadores poder formular un discurso de acercamiento y estamos, a partir de esto trabajando en la idea de los arquetipos, la presencia de determinadas pautas de arquetipos dentro de las obras si uno las visualiza desde el periodo de 1875 hasta la actualidad; pero eso no significa desentenderse de que el teatro no es sólo texto, sino que es mucho más que eso, bien sabemos, y por eso existe esta otra línea de publicaciones que son la compilación de conversaciones que tenemos en la Escuela de Espectadores, en donde cada creador formula su discurso de cómo trabaja, de cómo lleva a escena. Estas publicaciones, gracias justamente a que son parte de un fondo de ley donaciones privadas circulan gratuitamente, de ellas se editan 2000 ejemplares y se entregan al público.

Hoy día, el proyecto más reciente en el que estamos trabajando en el campo de la danza y estamos haciendo una versión, podríamos decir, una variante de la Audioteca, pero con la danza, estamos trabajando con 8 coreógrafos de danza contemporánea, generando un programa de televisión, que se va a transmitir a través de este mismo canal, que se llama Arteve y que va a ir

acompañado de fichas pedagógicas y de microprogramas que van a ser parte de la programación educativa que tiene ese mismo canal.

Eso es, muchas gracias. (APLAUSOS)

ANA DURÁN:

Bueno, en realidad el programa de formación de espectadores ustedes ya lo conocen, porque funciona acá por suerte, entonces quería comentarles cosas como en dos momentos: uno es por ahí la última experiencia que tuvimos, que es una participación que tuvimos en los dos últimos Festivales Internacionales de Buenos Aires, que se llamó Laboratorio Taller Ojos al mundo. Lo que hicimos fue hacer un certamen, fue como todo un año de trabajo, primero elaborar unas bases para un certamen para convocar a adolescentes de escuelas municipales, que tuvieran de 16 a 21 años, por esto de los repitentes, y nos entregaron en una primera instancia bocetos de críticas de lo que fuera, de cine, de teatro, de danza, aún cuando no hubieran ido al programa; elegimos, no necesariamente lo mejor escrito, sino aquello donde uno podía encontrar que había un plus que no era solo cumplir con una pauta, sino una mirada original o por el estilo. Después tuvimos una instancia de coloquio, para saber en fin porqué venían, porqué les interesaba, de manera tal de que el grupo pequeño, que en realidad primero fueron 13 en el 2009 y ahora terminamos en el 2011 y fueron 12, que pudiéramos ver, de acuerdo con la intención que no fueron nerds sólo de teatro, como fuimos todos cuando fuimos adolescentes, que éramos un poquito nerds, no, de esto de, no sé, por lo menos en mi experiencia, en el día de la primavera me iba al San Martín a ver todo el día espectáculos gratuitos, y todos los demás estaban comiendo sanguchitos en el parque, digo, uno fue como un rarito, y la idea es que hubiera, algún lugar para estos raritos de las escuelas públicas con una rareza entusiasta, digamos.

En el segundo grupo tuvimos la suerte de tener, de poder elegir una variedad más interesante, de hecho, uno de los pibes era del Bajo Flores, de una escuela secundaria técnica mecánica, que quería ser ingeniero, pero bueno, escribía bonito y no sabía nada de teatro, y bueno, digo por esto venía lo del coloquio, que de acuerdo a qué criterios seleccionábamos 12 chicos. Esto de los sólo 12 chicos tenía que ver con algo que después voy a desarrollar un poco más, y que tiene que ver con esto digamos, nosotros en formación de espectadores, igual que acá, partimos de otro lugar, partimos del lugar de una altísimo porcentaje, que en el caso del teatro es el 80% y en el caso de la danza contemporánea es del 99%, de pibes que nunca vieron teatro independiente, danza independiente, que nunca se acercaron a una sala independiente, que podrían seguir de largo y no descubrir que ahí hay una sala, y que después por los resultados que les voy a comentar, en un 80% de esos pibes, desconocen que existe el teatro San Martín, que existe el Teatro Nacional Cervantes, el Colón les suena simplemente que existe, por lo cual uno, digamos, tiene el mito que Buenos Aires es la capital del teatro, y es la capital de un teatro elitista, no democrático, absolutamente, en el que hay un 80% de gente que está absolutamente afuera, afuera de que esos teatros existen, de que ese tipo de arte se expresa y en ese sentido habla pésimo de nosotros.

Ahora, eso lo vamos a ver, yo creo que hay una cantidad enorme de factores y un factor importante, ya que la mayoría son artistas: tiene que ver con para que hacen lo que hacen los artistas, para quien lo hacen, me parece que tiene que ver con una cantidad de factores que después vamos a ver.

Bueno, lo que quería era mostrarles a los pibes en acción, porque sino en definitiva uno se queda con un, hago ésto, voy a hacer aquello y estaba lindo que ustedes vieran cómo trabajamos estas dos semanas en el Festival Internacional en el 2009.

VIDEO

Bueno, esto me interesaba comentarles un poco como funcionó, ¿quiere pasar el libro?, esta es la publicación como para que lo vean. En realidad toda esta gente, salvo los que dieron los talleres se sintieron muy convocados, les pareció muy atractivo que hubiera un grupo de 13 adolescentes, que trabajaron muchísimo y realmente, y en algunos casos, decían que como habían hecho un trabajo de reproducción, de investigación, lo que uno periodísticamente llama archivo, habían hecho muchísimo trabajo de archivo y en todos los casos que venía un clásico, habían leído el original y trabajaban con el concepto de adaptación.

15 días antes comenzamos con un taller intensivo de elementos básico de análisis teatral y otro de elementos periodísticos, de redacción periodística y sobre formatos periodísticos; en el libro por ahí aparece el resultado en el sentido de que se ve quienes escribieron, pero por ahí, hubo chicos que no figuran tanto pero hicieron mucho trabajo de producción para el resto, para elaborar las preguntas, y elaborar las preguntas tenían que ver como vieron ustedes, ellos tenían que tener un conocimiento muy profundo de quién era el grupo, de cómo era el contexto, porque además vinieron en 2009, sobre todo obras muy complejas; esta de Corea tenía que ver justamente con un hecho histórico que se tapó durante muchos años, que fue que Japón tenía una especie de campo de concentración sexual de mujeres que estuvieron como 10 años ahí, y que, bueno, estaban al servicio de los soldados, y que muchas se suicidaron y que, en fin, una historia negra que no se contaba y entonces había que tener, a pesar de que con toda la investigación el coreano no tenía mucha onda, pero bueno, si tenían que saber muy profundamente, para que no sean: ¿digamos, cual es el preconcepto? Viene un grupo de adolescentes: “Uh, estos pibes vienen a romper acá”, ¿no? Es más o menos eso, en cambio a la primera, segunda pregunta, ya ellos marcaban un nivel mínimo de preocupación, de bueno, “estoy en tema y se de lo que estoy hablando”.

Esto tenía que ver con que nosotros formamos parte de un programa del Ministerio de Educación del gobierno de la ciudad hace 7 años, y nos preguntamos mucho en relación a cuál es el lugar del Estado en todo esto, ¿no?, ¿Cuál es el lugar del Ministerio de Educación en todo esto?, ¿qué debería hacer el Cultura con todo esto? Con todo esto digo con el estado de situación de un teatro que a simple vista es muy floreciente en la ciudad, que se estrenan solo en el circuito independiente, más de un espectáculo por día entre estrenos y reestrenos, solo en el teatro independiente. Más o menos unos 400 espectáculos anuales hay en cartel, a eso hay que sumarle el teatro comercial, que hay muchísimo ahora, y teatro oficial que también tiene una cantidad importante de estrenos. Y entonces, la respuesta es muy sencilla, entre comillas sencilla, uno viene de una familia y tiene un hábito, está marcado por esa familia, digo atemporalmente, después lo vamos a ubicar en contexto actual, los pibes no son tabulas rasas, digo ese es el concepto racionalista de que un pibe no tiene cultura, el pibe tiene su cultura; en ese sentido hay que tener mucho cuidado en donde uno está parado, porque si no parece que nosotros somos los que tenemos la llave de la cultura y los otros son unas bestias que no entienden nada, digo, lo digo en bruto y lo exagero para que se comprenda teóricamente. Nosotros lo que queremos, porque creemos que lo que hacemos es importante, y porque es un aspecto más dentro de la cultura que, sabemos que como nos abrió a nosotros puertas sensibles, más allá de las intelectuales, a otros también les pueden servir, ¿sí? Entonces en ese ideal que tiene uno de educar a las personas que quieren a los que vienen, a los que están viniendo en una amplia variedad de ventanas que quiere abrirles, entre esas ventanas está el teatro independiente, la danza independiente, el cine arte; nosotros trabajamos con teatro, cine y danza, el clown, el mimo, el teatro de títeres, digo, hay una infinidad, el jazz, digo, hay una cantidad de ventanas que a uno le gustaría que todos tuvieran la posibilidad de abrir porque sabemos que a todos nos hicieron bien. Después, un grupo se quedó con el teatro, pero la idea es que puedan abrir todas esas ventanas; todas esas ventanas en las

clases altas se abren, lo que decía él, el estudio en línea generales da que la clase alta de familia, por una cuestión milenaria de cultura de elite, de cultura para formar parte del poder, este, parte del concepto de la alta cultura; ojo, que cultura, definamos, para los antropólogos definamos cultura, la cultura de elite es la alta cultura y son las Bellas Artes también, en líneas generales, ¿no?

¿Qué pasa con nuestros pibes?, o por lo menos cuando hablo de nuestro pibes hablo de la ciudad de Buenos Aires, no puedo hablar de Bariloche obviamente, (para eso mañana va a haber una mesa en donde va a estar una persona que está especializada en eso), pero en la ciudad de Buenos Aires hay una importante cantidad, por lo menos en las escuelas municipales, decíamos en promedio un 80% de pibes que no abren estas ventanas que a nosotros nos interesan que abran, ¿sí? Y en ese sentido uno sabe que van transitando por los mismos lugares, como si uno dijera, “¿Por qué caminito voy para mi trabajo? Voy casi siempre por este” con lo cual hay un montón de caminos que yo no los tomo, ni para arriba, ni para abajo, me refiero: no voy a lugares que están debajo de mi condición económica - cultural - política, etc., ni aquellos que están encima, generalmente no voy a los barrios donde hay casonas que valen, no sé, 35 millones de dólares, no voy a esos lugares, como no voy a la villa (lo digo simbólicamente), no recorro esos lugares. Eso es lo que Pierre Bourdieu llama el habitus, el habitus es este campo simbólico - cultural que hace que uno vaya por determinados caminos, ese habitus se puede generar por la familia, como decía, o muy bien por la educación. Entonces, 2 y 2 son 4, si a un pibe, desde jardín de infantes, todos los años de su vida, hasta que termina 5to año, le hace ver 3 espectáculos por año de títeres, clowns, circo, cine, danza, teatro, teatro experimental, teatro clásico, lo lleva al Colón, lo lleva al San Martín, obviamente termina 5to año y eso pasa a ser parte de su habitus, porque si no proveemos la experiencia de llevar a un pibe de la zona sur, Barraca, de Pompeya a que entre al Colón, ¿A qué va a entrar? ¿Qué lo va a incentivar a él? El Colón, bueno, está muy lindo de afuera, los que pasan por ahí, hemos tenido la experiencia, a

ustedes les habrá pasado también aún acá en Bariloche, porque suele pasar, que pibes de barrios que están a 30 cuadras le sacan foto al Obelisco porque es la primera vez que lo ven; en ese sentido están cada vez más fragmentados los habitus de la gente de la ciudad. Entonces ese trabajo me parece que lo tiene, que es el deber del Estado, también sabiendo, teniendo también uno la responsabilidad de saber y conocer, tanto de teatro, como quiénes son esos pibes, cómo son, (porque hay tantos teatros diferentes como pibes diferentes, lógicas diferentes en esos pibes, y pensar que un adolescente, es “los adolescentes” ya sabemos que es una pavada). Entonces, para eso están herramientas como bien decía Javier, herramientas que nos sirven como datos, pero que esos datos nos deberían hablar un poco más del lugar en donde estamos parados para ejercer una profesión.

Esos datos tienen que ver con los consumos culturales de los pibes también, o por barrios o por edades o por lógicas, y que nos llevan a preguntarnos de esos pibes, pero también del resto: ¿Por qué se alejaron del teatro? ¿Por qué la gente en una época iba mucho más al teatro y por qué ahora no? Hay un montón de respuestas en relación con esto, uno es el tema del habitus, ¿no?, el hábito en algún momento nosotros creemos o en general, a nivel teórico, se piensa que a partir de la dictadura en principio, desaparece el hábito por una cuestión de agrupamiento de gente en determinados lugares, (bueno, un par de bombas que de paso pusieron en algunas salas) pero además un tema de miedo instalado en relación con el salir a la calle. Si uno le suma a eso la aparición de ese discurso tan potente del miedo que lleva a hacer, por lo menos en la ciudad de Buenos Aires, (esto lo decía Jenet) la clase media y media/alta que antes sostenía al teatro, ahora está en los country; en los country no es que no tienen cultura, tienen su cultura, de hecho en los country hay sala de exhibición de cine, contratan artistas para que hagan shows, en fin es un show a lo country pero tienen su cultura, obviamente, no vamos a pensar que la única, nuevamente la única cultura es la nuestra, la nuestra es la que nosotros elegimos. Ahora, toda esa gente se va, en parte

por el discurso del miedo, en parte porque generan una cultura paralela a la de los consumos culturales de la ciudad de Buenos Aires y en parte porque hay un elemento, que se agrega, que está para mí muy bien estudiado por un sociólogo que es, se llama Marcelo Urresti, es del Instituto Gino Germani de la UBA que nos ayudó mucho a pensar la cultura adolescente, y que tiene que ver con la satisfacción inmediata de los medios de comunicación; él hablaba de cuando la televisión, para quienes son de mi generación, estaba estatificada por horarios, y entonces había un horario para la ama de casa que aprendía a cocinar, a bordar, en fin a hacer bricolage, u otro horario donde venía el marido y otro venían los pibes, y entonces estaban los Tres Chiflados. Ahora hay canales para todas esas satisfacciones, y muchísimas más, y hay algunos formatos de familias que contemplan la posibilidad de que en cada habitación haya una televisión y una computadora, con lo cual habla de un modelo de educación de esos pibes, ¿sí?, que por supuesto es una educación contraria a la educación de la vereda, a la educación de la bicicleta, a la educación de la sociabilización que implica la vereda, digo si no entendemos todo esto no podemos entender porque la gente se va del teatro; digo, después vamos a preguntarlos, la responsabilidad de esos espectáculos, digamos crípticos que tienen ese formato hegemónico de lo críptico, ¿se entiende?, porque digo, puede aparecer un Ionesco o puede aparecer un Becket, pero si todos experimentan para que no se entienda nada entonces voy dos veces y me frustró, no voy más, claramente. Porque aparecen esos espacios crípticos, y en una sala de Buenos Aires cada vez las salas son más pequeñas, y hay inclusive salas para 20 personas, y bueno, yo creo que tiene que ver con que los artistas hace muchos años que no se preguntan cosas (digo muchos años desde los 90 no estamos preguntando), pero sobre todo me parece que hay una desvalorización absoluta, lo digo así tajantemente también para pensarlo teóricamente, del arte popular: en el sentido de que lo que yo hago le gusta a mucha gente y en el caso de Buenos Aires, el color también de esa gente, la movilidad de esa gente, la forma corporal de esa gente no responde a mi patrón de modelo,

entonces no sé si lo mío, como que pierde, a ver, pierde, es como un concepto bastantes snob, ¿no?, pierde valor, algo de status, eso es exactamente; es como si yo hiciera mi obra para que la valoricen mis pares, y mis pares digan “¡guau! Mirá la que se mandó, me rompió la cabeza” ¿no? Entonces nos ha pasado eso en muchos, por ejemplo, en un espectáculo de Spregelburd, que tuvimos dentro del programa, llevamos a una escuela de adultos, un C.E.M. de adultos, que como suele suceder con los hábitos de escuela de adultos, en general no tenían experiencia teatral y venían con los nenes, la señora con los bebitos porque claro, después de eso se iban a la escuela, o antes buscaban a su crío ahí del jardín de infantes, y se vinieron con los nenes, con todo. El elenco cuando vio todo eso era, era una maravilla, era un baile de pueblo en realidad, pero era como modalidad corporal de público, era absolutamente contrario a las posibilidades de pensamiento que puede tener Spregelburd y su obra, ¿no? Se entiende, digo. Y bueno, nos habíamos organizado para estar cerca de los baños, porque los nenitos entraban y salían, lloraban porque querían la teta, en fin, el espectáculo era una maravilla y en realidad era muchísimo más accesible de lo que todos creían que era, y se divertieron como locos, y se rieron en partes que la gente como uno, no se ríe, y fue una fiesta. Después en las charlas debate, por suerte no estaba Spregelburd, porque creo que se muere de un síncope (RISAS), después en las charlas debate, los mismos actores habían descubierto, como algunas visiones desde lo popular, de lo que se veía en el espectáculo de ellos, que ellos no lo habían pensado; obviamente, porque no pensaron en esa gente, no es para esa gente. ¿Para qué produce el teatro de Buenos Aires? Para ir a los festivales, para ganar en euros, para tener prestigio, porque es cierto, se hace a pulmón y sin un mango, pero no se hace porque sí, no se hace solo para mí, se hace para viajar a festivales y eso tiene una importancia de status, que no es menor. Entonces se hace un espectáculo, digamos, es impensable que en ese contexto aparezca la idea de preguntarse por qué todas las salas están en el Abasto, porqué en toda la ciudad de Buenos Aires no hay salas, porqué no hay un sistema interno de giras, porqué no se quiere

encontrarse con ese público ¿sí? No existe esa pregunta, en ese sentido me parece que el artista es responsable. Ahora, lo que él decía de la mediación cultural, al artista no, no sé si no le importa, porque tampoco pensémoslo así, digo, si el artista no tiene hecha esa pregunta y las jóvenes generaciones que vienen, porque al revés de eso, tanto los uruguayos como por lo menos los porteños, tenemos público geronte, tenemos públicos de más de 45 años, (tengo más yo también)

RISAS – COMENTARIOS ENTRE ANA DURÁN Y ALBERTO RIVERO

Sorry, I'm sorry, perdón Alicia, me fui, me fui, pero bueno, no es público joven, ni adolescente; público joven y adolescente va como decía García Canclini, van los prosumidores, que son los que producen y consumen, los que se ven a sí mismos y a sus amigos, esos son los jóvenes. Prosumidores, a mí me parece brillante como concepto, digo, ese es el, no sé si acá pasa, pero es más o menos eso: nos vamos a ver entre nosotros. Y a eso sumémosle lo de la cibercultura, digamos, los pibes sí, los adolescentes y con eso después vamos a concluir, los pibes si tienen la posibilidad, mucho más que el adulto de pescar un teatro que no sea narrativo, justamente a partir de la cibercultura, ¿no? A partir de esta yuxtaposición de ideas e imágenes que aparecen en internet, y de pestañas que se van abriendo, esto lo dice Bifo (Berardi Bifo) en "La Generación post Alfa" que es un libro muy interesante, "La Generación post Alfa" habla de cómo las jóvenes generaciones no se educaron a partir de lo narratológico, sino a partir de la superposición. Este se llama Franckie Berardi Bifo, en "La Generación post Alfa". Hay muchos que escribieron sobre esto, y por ahí lo llaman de diferente manera, pero digo, para entender un poco, entonces este público que viene, está bastante capacitado, inclusive para comprender o para acercarse, en principio, teóricamente a estos espectáculos o algunos espectáculos que no son demasiados narrativos; entonces lo que falta es hacer el link, ese link lo tiene que hacer el Estado y lo tiene que hacer en una vez, lo tiene que hacer en todo el transcurso de la carrera de, de la

formación educativa. Me parece que ese es el trabajo de la formación de espectadores.

Eso por un lado hay que comprender la escuela, digo, en un encuentro que hubo en Buenos Aires, con una compañera de Salta, con el Negro de acá, de Rio Negro, con otro compañero de Mendoza, y por ahí una dificultad es la barrera de la escuela; la escuela es y no es una barrera ¿en qué sentido? en que la escuela tiene su habitus cultural – educativo que es en principio, el status quo "quedemos así como estamos". Obviamente por una cultura escolar que ya tiene, por una desconfianza a lo que viene y además por una saturación de los docentes de "Uy, ahora se te ocurre esto, la pescada que se tiene que poner a estudiar contenidos para ver como lo da, soy yo"; ¿Por qué pasa eso? Porque el teatro no está en la calle, no es de la gente, ¿se entiende? ¿Entonces yo me tengo que acercar, y me tengo que formar para ir al teatro? No. Digo, si el teatro estuviera con la gente, fuera de la gente, fuera a partir de la gente, entonces, el teatro es para mí, yo soy el teatro. En el foco grup que hicimos, hicimos uno, con tres grupos diferentes de jóvenes: uno era de pibes que están frente a Fuerte Apache, un escuela municipal, que todos por Tevez mas o menos tienen Fuerte Apache ¿no?, otros que eran del Mariano Acosta que es una escuela de clase media, digamos, profesional, de hijos de padres profesionales, y otra era una escuela de adultos, un cens. Y en... ¡Ay! Se me fue la idea...Es la primera vez que me pasa, es que quiero decir tantas cosas (RISAS) Este, ahí lo que surgió, les preguntamos muchas cosas, pero, ¿Cuál es para ustedes el espectador de teatro? ¿Cómo es un espectador de teatro? Y los grupos de adolescentes, los dos coincidieron en que es gente de más de 40 años, con plata y con nivel cultural: que significa "no soy yo". Y los adultos coincidieron ente todo, menos en el tema de la edad: "es para gente que tiene plata y nivel cultural", con los cual "tampoco soy yo", tengo la edad pero no es para mí. Digo, hay un preconcepto muy fuerte, no es solamente acercar a la gente al teatro, es luchar con un montón de conceptos, por un lado que va en contra de la satisfacción inmediata que propone la tele y la

cultura delivery, “yo me quedo en mi casa y sé que con una pizza que pido por teléfono, una birra y la tele o me alquilo una peli, y la voy a pasar seguro bien. En cambio voy al teatro, primero tengo un desplazamiento corporal importante, digo, es importante salir de la casa, y es muy contracultural en ese sentido; es mi cuerpo frente al cuerpo del otro, que además no estoy segura, no sé si es para mí. Y hay un 80% de la gente de Buenos Aires que siente que no es para ellos, entonces, luchar contra esto y encima desde la escuela es como una tarea muy ardua, que no se hace con una sola acción, o sea, no se hace solo llevando a los pibes a la escuela, tendría que haber muchas acciones coordinadas en relación con esto, y una de las que proponíamos era esta, del Festival, con la idea de formar en algún momento un Escena Club, queríamos llamarlo, para hacer algo, como lo que comentaba el compañero, que hubiera un grupo de gente, profesores y alumnos, que también nos interesa esto de lo integrado: de que el pibe pueda ir con el profe, con sus amigos y que inclusive pueda ir con su familia, pueda ir a ver los espectáculos, tener alguna recepción crítica de qué paso con eso, y poder tener algún lugar donde volcar eso; volcar eso no es solamente una tarea periodística, es como una valoración de la propia palabra y de la propia impresión, y esto es lo último que quería decir, y con esto voy a dejar acá al compañero.

Este, nosotros partimos de una idea que nos parece que es esencial y que es de Anne Ubersfeld, que con esto, voy por ahí a desilusionar un poquito el ego de los artistas, Anne Ubersfeld considera, y en realidad es un recurso teórica para nosotros, que el teatro no es lo que sucede en el escenario, ni es lo que sucede ni siquiera en el centre, es lo que sucede en la cabeza del espectador, ¿sí? En ese sentido, por ahí a diferencia de la Escuela de Espectadores, que a mí me parece muy interesante por ahí para otro grupo, no para los que recién entran al teatro, porque resulta inhibitorio para alguien ve por primera vez, que otro aparezca con semejante discurso de análisis teatral, ¿se entiende? No lo digo en el caso de, por ahí estoy hablando mal del trabajo de él, pero se entiende lo que estoy diciendo: si viene Calderón, que ellos lo

admiran, y le habla de toda la verba teatral, los pibes dicen, “no, bueno, no es para mí”, ¿no? Entonces como no partimos de la idea de la tabla rasa, lo primero que le preguntamos es, que le llamo la atención, para ver qué del imaginario personal apareció ahí. Bueno, la idea era partir con qué idea trae él, y eso nos parecía que era muy bueno, porque hay una cosa que sucede con el adolescente en la escuela, pero también fuera del espacio de la escuela, que tiene que ver con esto de tener habilitada la palabra para opinar; esto tiene que ver también con el producto de la cultura escolar, ¿sí? La cultura escolar lo que hace es forzar una forma de opinar sobre las cosas, entonces nos pasa muchas veces que por ahí el pibe le paso algo con eso y le cuesta ponerlo en palabras, porque no sabe si se responde con A, B o C o introducción, nudo o desenlace o cómo, ¿se entiende? Hay una estructura de la cabeza de lo escolar; desarmar eso lleva varias idas al teatro, y que aparezca el a “que senti” es chino básico. “¿Que sentiste?” y lo que hacen es contarnos la historia de lo que vieron, no la emoción de lo que vieron, no tienen palabras. Todo eso lleva un trabajo también, enorme, de mucho laburo de los profes y de nosotros, y de mucho laburo de los pibes, de decir (como a boca de jarro) con esa cosa maravillosa, primitiva de “Ay, Uy, a mí me partió la cabeza cómo la mina daba vuelitas” por ejemplo; digo, eso está muy bueno que aparezca, después va a aparecer un discurso más elevado, ¿no? en relación con eso que vieron. Entonces un poco resaltar de que esto es muy contracultural y que tenemos que tener conciencia de que estamos yendo en contra de la corriente en más de un sentido, y que eso no es la tarea solamente de estrenar el espectáculo y bueno, hacer prensa y que vengan, si uno quiere realmente laburar con la gente, tiene que estar con la gente.

Y por último que nosotros creemos en que al arte se entra por las diferentes artes, a nosotros nos parece que teatro + teatro siempre de solo teatro, que si se entra por el cine se puede terminar en el teatro, si se entra por el teatro se puede terminar en la música, si se entra por la música se puede terminar en la danza, pero también

me parece que el teatrero tendría que desencapsularse de eso, que está bueno como gremio, pero que esta malo como actitud cultural, el no trabajar en conjunto con las otras disciplinas, cuando el teatro justamente es la suma de una cantidad de disciplinas.

Así que es eso...

(APLAUSOS)

ALBERTO RIVERO:

Bueno, buenas tardes a todos, yo tengo la duda terrible de qué hago acá porque, como dijo Maxi yo soy director de la EMAD, de la Escuela de Arte Dramático de Montevideo, y no tenemos nada que ver con el tema de la captación de públicos, porque en realidad la misión de nuestra escuela es la de formar actores, diseñadores y gente que desarrolle el hecho teatral; igual le podemos encontrar la vuelta para hablar, y hay mucho por lo que se planteó acá, para hablar.

Yo creo que todo este debate, todos los planteos de los compañeros y las cosas que no se han planteado acá, tienen un primer centro, y que es la construcción de lo espectacular. Si no hay construcción espectacular, todo esto no existe; para arrancar. El problema es que lo construyen los actores, la construcción espectacular la construyen los actores, los diseñadores, los directores, y estamos ahí ante un exceso de onanistas, tratando de mirarse el ombligo, y no de encontrarse. Ahí tenemos el primer problema, el grave problema. Un colectivo de seis o cinco onanistas, por poner un grupo chico, que ni siquiera tienen el placer de dedicarse a ser swingers, sino que sostienen esa bandera durante los tres meses de ensayo, o cinco, y durante todo el proceso espectacular, y se olvidan de lo central, que es el encuentro, que para eso uno hace teatro. Producto de eso es que

nos echaron de las iglesias, y nos cerraron las puertas, durante muchos siglos y tuvieron que arrancar en unos carritos algunos a hacer teatro donde pintaba, porque esa necesidad de encontrarse con el otro, resistió; esa es la necesidad que uno ve cada vez menos en los creadores, en post de tergiversar, (es lo que opino, y en esto soy un tira bombas con práctica) de tergiversar algunas palabra de Heiner Müller, cuando planteaba que él escribía y desarrollaba un teatro para romperle el juguete a la gente. Pero Heiner Müller decía eso, y era el discípulo predilecto de Bertolt Brecht, que hablaba de un teatro absolutamente ideológico, que planteaba un teatro popular, un teatro que trataba de romper con un momento histórico, nosotros nos vamos quedando con momentos históricos, ¿no? Agarramos Barba, y le damos a Barba (o por lo menos eso pasa en Montevideo, en Uruguay), agarramos Barba y somos todos "Barbitas"; vienen un par de polacos, y por azar nos transformamos en polacos; viene Kantor, y estamos todos haciendo la clase muerta; vienen un par de Clown y ya arrancamos con clown, y queremos hacer Hamletmaschine en aire de clown; y si vienen un par de titiriteros, hacemos Rey Lear con títeres, clown, Barba, Brook y los polacos. La gente no entiende absolutamente nada, y nosotros creemos que estamos inventando un nuevo discurso teatral; en realidad nos estamos mirando al espejo, le damos la vuelta para defender y sostener esa idea que tuvimos, nos fueron a ver dos personas, y terminamos diciendo "la gente no entiende, y por eso no nos va a ver".

Ahí tenemos un primer problema, que es uno de los que, en el rol de director de la escuela, (que por suerte se termina ahora, en diciembre y vuelvo a dar clases) es uno de los conceptos que tratamos de debatir con los docentes, con los estudiantes, con los creadores que se acercan a la escuela; debatir este tema, que es central para mí: el encuentro. Y no es que algo me iluminó, pero yo vengo de clase obrera y me he transformado en un pequeño burgués del teatro: más de 40, voy al teatro y puedo vivir de esto, vos lo decías hace un ratito, un geronte (RISAS), no quería decir la palabra, pero un geronte. Y uno llegó al teatro por el fútbol, por

una mujer que fue a estudiar a un taller de un liceo, y yo seguí a esa mujer, y de pronto, me encontré con el teatro; para encontrarme con alguien. Hay algo de la ideología pequeño burguesa que también la llevamos al teatro, muy fuertemente, y que nos olvidamos de lo central que es el encuentro: uno a veces hace teatro para debatir con los demás, cuánto sabe de teatro, y cuántos libros leyó, o cuántas obras de referencia tiene, y se olvida que lo único que vale en el teatro en primera instancia, es ese momento en que yo me encuentro con otro, y después si se hacen la cabeza; no solo del público, sino de uno, se reproduce en la cabeza otra cosa nueva, diferente, inasible. Yo creo que si no formamos actores, directores, diseñadores en esa dirección, el teatro no tiene mucha vida: seguirán los compañeros haciendo esfuerzo denodados para acercar al público, buscar formas para acercar al público y vendrá un chico de Fuerte Apache y pillará con una bailarina que da 18 vueltas, pero que en realidad en primera instancia, no es las 18 vueltas, esa bailarina, que nos conmueve a todos, (pequeños burgueses, gente de la villa, burgueses, proletas) no son las vueltas, sino lo que está adentro de esas vueltas lo que nos conmueve. Uno ve las vueltas: “el otro día fui a ver a otra que da vueltas” y la quiero matar a esa que da vueltas, porque no tiene nada adentro, entonces ya no quiero ir al teatro, prefiero quedarme en mi casa con una pizza, y ver una película clase Z, que aunque sea, en algún momento, alguien pasa por la pantalla, y yo digo “hay movimiento”, algo vive; uno con una máscara horrible, de una película de clases Z, y vive: prefiero la pizza y prefiero al actor o actriz de esa película de clase Z.

Nos pasa a todos: ahí tenés un actor de carácter onanista, que necesita ser observado, después hablas, ahora déjanos hablar a nosotros, dejamos hablar, después hablamos juntos.

La necesidad que tenemos todos de que algo pase, de que algo pase, pero nos olvidamos a la hora de actuar que tenemos que poner eso en servicio del encuentro con otro. Decía Ariane Mnouchkine, una maestra con la que tuve la suerte de trabajar,

decía, “Hoy tenemos una posibilidad invaluable, hoy va a venir a la sala una persona que va a ver teatro por primera vez; pero también va a venir una persona que va a ver teatro por última vez”: lo cual implica una enorme responsabilidad a la hora de pararse en el escenario y hacer la morisqueta (como decimos en Montevideo). Le hemos perdido el respeto a esa morisqueta, y por lo tanto los públicos, ¿Por qué tendrían que ir a vernos? ¿Qué tan interesante compartimos con ellos? Si nuestros discursos son absolutamente crípticos, porque eso nos da un valor ante nosotros mismos, los cuales nos vuelve a transformar en onanistas: “no, lo dijo el crítico del periódico del Rio Negro, hablo muy bien de mi trabajo, y hay 4 o 5 compañeros de trabajo de mi camarilla que dicen <¡Qué bien que actúas!>” y sale en los diarios, “director joven” y ya... o “director geronte” (RISAS) y ya yo voy bien por la calle, voy bien ¿no? porque soy bueno en lo que hago, y llegué, no salgo en la televisión, pero ¡Llegué!. Y a nadie le importa eso, y en realidad uno cuando se va a acostar se olvida de eso, porque eso no sirve absolutamente para nada. Eso en primera instancia es un tema muy preocupante, porque yo no lo puede ver del lugar que lo ven ellos, al suceso teatral; el lugar en el que estamos es en el de la construcción, en el de la refección práctica primero, y teórica después, práctica en nuestros oficios, nuestro oficio es práctico, es de alfareros, es de carpinteros, no es de arquitectos, no es de doctores, no es de abogados, es del tipo del oficio, del barro, pero “somos actores”, y estamos en la universidad, qué alegría, qué alegría. Y no hay ninguno de los maestro, de los que todos estudiamos en la universidad, que haya pasado por la universidad, ni Mnouchkine, ni Peter Brook, ni Barba, ni Grotowski, ni Stanislavski, en realidad todos esos hicieron todo lo contrario, porque en las universidades no aparece eso, el arte se masifica y se modula, y el arte se encuentra en las cuevas, en las catacumbas, en lo berreta, ahí surge algo, ahí surge algo contracultural y uno tiene que empezar a pensar desde otro lugar el teatro, porque se empieza a acomodar en un geronte, cómodo.... ¿Está saliendo bien el stand up?

ANA DURÁN:

Sí, sí.

ALBERTO RIVERO:

Gracias, (RISAS) Se pone cómodo... es un stand up, que ya arreglamos... y ahí tenemos un grave problema, porque este juego, el juego empieza a dejar de ser juego. Lo nuestro es un juego, diría una maestra en el Igotinio, teatro uruguayo, "somos el Homo Ludens", el hombre que juega; y hemos dejado de jugar con, y jugar con, hemos empezado a mirarnos a nosotros, eso que analizamos de esta sociedad donde hay una televisión y una computadora en cada casa y no hay vereda, nosotros lo reproducimos en el teatro; consciente o inconscientemente reproducimos ese sistema ideológico, que se nos ha metido hasta por los poros, y que nos cuesta repensarlo desde otro lugar, porque parece que si lo fuéramos a repensar, tendríamos que ir a un lugar, que nos da como cierto, ¿viste?, porque te vas a tener con zonas que, "vas juntas con los negros, ¿viste? Vas con los laburantes, vas con los chinos" y vos querés estar en otro lugar, querés estar en tu country de teatro.

Ese es un problema enorme, obviamente, nosotros, la gente de teatro no vivimos, por más que lo creemos, en una burbuja, vivimos en un sistema, en un mundo, en un país, en una región, en una geografía y en determinados momentos políticos, hoy vivimos en un momento político diferente del de hace 7 años, 8, 10 años, y eso también nos condiciona para hacer teatro, condiciona; nos condiciona la historia, a nivel educativo, de cada uno de nuestros países, el tema de lo cultural, de los niveles culturales, la injerencia clara de los gobiernos que hemos tenido, que han hecho pelota todo sistema formativo, en realidad ha sido deformativo, alejando

a la gente, no permitiendo, no dándole (el Estado tiene como esa responsabilidad la educación, si la asume así) la posibilidad a todos de elegir, y después, la gente elegirá; ni tampoco vivimos en una burbuja purista, donde sí existe gente que quiere cosas horribles para la mayor parte de la gente y quiere todo para sí, y vivimos en un sistema, si, capitalista sangrante y fagocitador del hombre, que nos genera esa cabecita, y ninguno de los que estamos acá, en realidad ninguno de los que habita en el planeta, quiere estar en la zona más baja, en aquellos que son la carne fácil de este sistema; pero claro "si salgo en los diarios, en la televisión, estoy salvado, no me van a comer", aguante un poquito, aguanta un poquito.

La formación artística: en Uruguay, particularmente, hace unos años apareció el bachillerato artístico, 5° y 6° y el secundario, está la elección artística en danza, en teatro, en música, con lo cual ha sido un interesante salto, que todavía no se visualiza, pero es un interesante salto que tiene, que encierra muchas contradicciones. Es la certeza que se necesita un formación artística para pasar a las áreas de formación educativa de terciario, de universitario, pero también pasan que muchos creen, así como hace muchos años en Uruguay, el bachillerato humanístico era "vamos por ahí, porque hay que estudiar poco" en el bachillerato artístico es "vamos por ahí porque somos todos vagos"; también hay algo de razón, "bueno, vamos para ahí, vamos para la artística que ahí la remas mejor, no tenés matemática, todas esas cosas, la remas" pero empieza a existir la percepción de los adolescentes que la están haciendo que hay que trabajar en la artística, que no es fácil hacer teatro y que en el teatro está tu cuerpo expuesto, diría Ilubook está tu historia grabada como un tatuaje en tu cuerpo, y tenés que ir con ella al encuentro, y eso ha generado un cambio interesante.

¿Cómo fue que dijiste? Los pro...

ANA DURÁN:

Prosumidores.

ALBERTO RIVERO:

Me gusta esa frase, me la voy a anotar después. Los prosumidores empiezan a haber, hay una movida joven que se llama "Movida joven en Uruguay" ya va la decimoquinta movida joven, en donde hacen desde teatro, danza, música, murga, que estos prosumidores, que son muchos, se ven a sí mismos, y ha salido de esa movida joven muchos de los actores referentes más jóvenes del teatro uruguayo ¿no? hasta hace tres años, y esto, así es Uruguay, hasta hace 3 o 4 años yo era un director joven, en Uruguay pasa esto, a los 16 sos joven, después a los 60 te jubilas y después te morís, más o menos, en Uruguay es así, sos joven hasta que te jubilas y después te morís: funciona así, en serio, ¿porque se ríen? Los jóvenes, de 20 años en realidad, ahora hay una generación de entre 20 y 30, jóvenes que empiezan a aparecer como referencia de investigación de búsqueda en el teatro uruguayo. Vuelvo al tema de la educación, estoy convencido de que esa educación es fundamental en relación a lo artístico; pero también creo que falta, y no se visualiza una educación fuerte sobre el deporte, que en mi criterio, están unidos, el deporte como juego, y el teatro como juego. Para mí no hay nada más parecido a una buena obra de teatro como un buen partido de fútbol, solo ante un buen partido de fútbol, (bueno, fue lo primero que le pregunte a Maxi: si podíamos jugar un partido de fútbol) uno está cerca de un evento que no necesita 28 libros para entender, que solo necesita su cuerpo, puesto al servicio "de", y esa es una de las cosas que creo que hay que tratar de transmitir: de que el teatro no necesita cuatro libros abajo del brazo que traspiren las axilas, necesito ir al encuentro de mi cuerpo, y que cada uno lo entenderá según su biografía, según su geografía, según su historia, no hay mas nada, y cada uno empezara a entender, o no entender más. ¿viste? Parece que hubiera un stand up, de hasta donde hay que

entender el teatro, ¿no? uno va al Reino Sofía y va a ver El Guernica, y uno puede deleitarse mirando toda la investigación del caso, o no, o no, y le puede encantar El Guernica, y lo puede detestar, le puede encantar la Mona Lisa, a mí, veo ese bicho ahí en el Lubre, y digo, "esto es una porquería", y están todos los japoneses, los franceses, los rumanos, sacando foto tras el acrílico, y atrás hay un Delacroix que no se puede más, pero todo el mundo le quiere sacar a la doña una foto, y ese cuadro, a mí, en mi historia, no me dice nada, y solo la mano de ese Delacroix fuera de la barca, me habla la historia de la humanidad. Y cada uno tiene su historia: uno va a ver Peter Brook y puede decir "qué prolijo este señor, pero que aburrido" o puede ir a ver a Peter Brook y decir "es la octava maravilla", y dependerá de su biografía, después nosotros analizaremos, podremos colaborar para entender, "mira a mi Bach, no me gusta, Mozart no me gusta, pero no dejo de intuir que está bien; pero ahora escucho Beethoven, dos acordes de Beethoven, y se me paran todos pelos del cuerpo, y no se está bien o mal, pero me parten la cabeza" lo mismo sucede con los pibes, ahora escuchan los Wachiturros, todo el tiempo, que ahora están en conflicto ¿no? con Pity no sé cuánto ¿no? y hay mucha gente que escucha los Wachiturros, bueno ¿por qué no puede ver ese pibe, emocionarse ante una obra de teatro? Primero porque los pibes que escuchan a los Wachiturros, nosotros la gente de teatro decimos "mira si va a ir a ver unos tipos, un plancha de esos (como le decimos en Montevideo), no no me interesa, no es para ellos que hago teatro, hago teatro para otra clase social, además no lo va a entender" hago la Flauta Mágica y, ¿mira si no va a entender la flauta mágica? Porque estamos plagados de prejuicios, nosotros que justamente hacemos un arte para el encuentro: supuestamente.

Voy a, dos cosas en relación a los públicos y cierro con lo que me pediste de la Catalina; no voy a ir a los públicos, me voy a pegar un salto enorme y voy a hacer una rápida enumeración de todas las cosas que hemos, en estos últimos 5 años, trabajado en la Escuela Municipal de Arte Dramático (la Escuela Montevideana de Arte

Dramático); la escuela tiene 62 años de historia, fue creada por Margarita Xirgu y por Justino Zavala Muniz en el año '49, un invento maravilloso que sorteó a todos los políticos de esa época, en el país, en un momento lo hablaba al principio, entre el '40 y el '60 los medios de comunicación masivos no tenían la injerencia que tiene ahora, hoy jamás harían lo que hacían en la década del '40, del '60: fue creada la escuela. Una escuela de mucha tradición y prestigio, pero hasta el año 2011 no tenía página web, hasta el año 2007, no hacíamos gira de extensión con los espectáculos, fuera del país no teníamos ningún vínculo, muy pocos vínculos, recién a partir del 2007 en el final, en la última parte de la gestión de Mariana Percovich como directora, en el interinato de Alicia Migdal y en la última dirección, es que empezamos a desarrollar y ese debate está en la interna de la escuela. Entonces les voy a contar algunas de las cosas que estamos haciendo y después lo desarrollo un poquito (si me da el tiempo, aunque creo que estoy más pasado): del 2007 al 2010 se hicieron 86 funciones de extensión teatral, con espectáculos como "Marat Sade", "Los Six", "El Hombre Que", "Tres Hermanas", "Cuatro Mujeres", "El Jardín de los cerezos", "Opera do Malandro", "Arriba el clown", "Mi pequeño mundo porno", "Muelle oeste", "Cloud Nine", "Esperando a Godot" y "Electra"; hemos hecho funciones gratuitas, todas estas son funciones gratuitas abiertas al público, con los grupos de 3° y 4° año, el egreso siempre es un espectáculo con por lo menos 10 o 12 funciones y de carácter casi, como si hiciesen un espectáculo de nivel profesional: en una sala, o en general elegimos espacios no convencionales, o galpones, espacios, casas, donde sea, y se hace todo el montaje, porque tenemos dos carreras: de dirección, de actuación y de diseño, además del curso de actuación y de dramaturgia. Se han dado clases, 20 clases abiertas a estudiantes de secundaria que va y se dan clases con sus profesores de bachillerato artístico; 3 exposiciones de diseño teatral relacionadas con el vestuario y la escenografía; 16 talleres gratuitos: en Montevideo hay una zona de descentralización, Montevideo esta descentralizada, y se han dado 16 talleres en estos 5 años para gente que no tiene que ver con el teatro (desde expresión

corporal, esgrima, clown, dirección), hasta gente que tiene sí interés en teatro; tres proyectos de postgrado con diferentes instituciones, una de ellas fue de cine; y una incubadora teatral, que fue un vínculo con la embajada de España, que fue un trabajo de investigación sobre un texto, durante 7 meses, mostrado gratuitamente a público abierto y en gira; intercambios con la RESAD, con la ESAD, con el Instituto de Teatro e Barcelona; jornadas de formación (abiertas y públicas) en el teatro Solís, donde se llevo 800 estudiantes de todo el país, no de Montevideo, del interior del país con sus docentes de bachillerato y se hizo un trabajo de las materias que se dan en la escuela; bueno, la creación de la pagina web; la participación en el FIDAE; el Margariton, (hicieron dos Margatoritones): es un evento en donde los estudiantes toman por asalto la escuela, y tienen dos semanas en donde ellos llaman docentes con los que quieren trabajar, les proponen que den talleres abiertos a todo el mundo: charlas, espectáculos gratuitos, se llaman músicos, espectáculos de danza: la escuela es de los estudiantes, todo lo que odian escuelas lo eliminan y ponen lo que ellos quieren, además le piden a los docentes de la escuela que den talleres también, ¿no? después los odian durante el año, pero ahí quieren que den talleres, funciona así; y este año, solo este año se desarrollo un trabajo, un taller de Bartís, en conjunto con el INEA y el Instituto de Teatro argentino, donde fue Bartís a trabajar una semana, el taller de dramaturgia y de análisis de texto espectacular, en dos departamento de Uruguay, en Canelones y en Salto; en la Criolla del Prado se hizo un espectáculo que es un evento muy popular, donde estaba la ARU, la Asociación Rural, que es muy parecida la uruguay a la argentina, pero es un evento popular donde va mucha gente y se hizo un espectáculo sobre Florencio Sánchez; un espectáculo de postgrado en la sala Cera de Galpón; casi todos los talleres del FIDAE se hicieron en la EMAD; y bueno ahora estamos armando dos espectáculos de Manuel Puch, en gira por todo los barrios periféricos de Montevideo, entrada gratuita: "Un espía en mi corazón", y no me puedo acordar del otro...ya me voy a acordar, dos espectáculos que van a estar en gira y uno espectáculo se va a

dar sobre Bertolt Brecht, que va a estar en un barrio periférico, en la ciudad vieja, en la zona más portuaria, se va a hacer un espectáculo sobre Brecht. Esto es lo que estamos haciendo ahora, lo que se ha hecho en estos 4 años para captar públicos, haciendo foros después de los espectáculos con la gente que va, recibiendo las opiniones de la gente y mucha gente se ha anotado en estos últimos años, hemos visto que producto de esto, mucha gente se han anotado para dar la prueba de la admisión de la escuela.

Y cierro con la Catalina, y lo hago bien cortito, es un apéndice: Agarrate Catalina es un fenómeno extrañísimo, ¿cuánto llevo? Como media hora... Agárrate Catalina es un fenómeno extrañísimo, que surgió hace 10 años, que en los últimos años nos hemos transformado de alguna manera en una compañía artística itinerante, que toma como herramienta de comunicación la murga, pero que mixtura lo teatral, la danza y tiene como núcleo, como génesis, algo que no existe en ningún otro lugar del mundo: es la murga. Y eso hace que en Uruguay, que en Montevideo, que en Uruguay, haya sido, haya explotado el vínculo con la gente, producto de dos cosas: uno creo, el discurso (ideológico, conceptual y su realización estética) por un lado, y el otro el momento histórico en que la murga aparece; la murga aparece en el 2002, pero logra en el concurso de carnaval, esa cosa media extraña, gana el primer premio en el año 2005, cuando hacía dos años que, el primer año, perdón, en que empezaba a pasarse el concurso oficial por televisión, el cual fue de una enorme difusión. Y al año siguiente volvieron a ganar. Y fue un explosivo enorme de difusión en todo el país, de que mucha gente, más de la que habitualmente veía carnaval, además carnaval para ciertas clases sociales es una terrajada, esos tipos desdentados, mugrientos, borrachos, haciendo esas cosas impresentables, hoy contratan a la Catalina para que les vaya a alegrar la fiesta en el country, y para sentirse bien, culturalmente bien.

¡Yo que sé! Un espectáculo artístico no gana, yo que sé 7 tipos que estaban en el jurado dijeron que ganaba. Y te da un plus, ganaste,

es como cuando ganas un premio, al otro día temes que arremangarte así, y volver a laburar, si vivieras en Estados Unidos y ganas un Oscar, ya está, próxima película 15 millones de dólares. Acá un premio arremangate, porque primero te ganaste el odio de muchos que no ganaron ese premio y al otro día va a estar bravo para que alguien te de un sala, porque te va a decir "no a vos ahora te voy a cobrar más". En el caso de la Catalina, en vez de quedarse en eso, siguió desarrollando, generó determinados cambios: hoy esa murga se ha convertido en un equipo artístico, un equipo artístico donde hay gente de la música, gente de la danza, gente del teatro, cantantes con voces prodigiosas, músicos populares uruguayos reconocidos, gente de teatro...

(PREGUNTA)

ALBERTO RIVERO

Muy claro, muy claro y que tiene sus influencias en la historia nuestra, en Uruguay, un fenómeno uruguayo, no vino Barba a darnos ningún pique por hacer eso. Y eso me parece que también es una diferencia, es un valor interesante que tiene la murga, y eso lo ha generado que se vuelva popular, le ha dado una popularidad importante: y no la hace mejor, ni la hace peor; no es bueno el teatro al que van 4 personas y entienden, ni es necesariamente malo aquel al que va mucha gente. Es un tema que también, los bichos del teatro, con nuestra envidia debemos empezar a controlar, debemos empezar a aprender que se generan variables extrañísimas con los públicos, y que la única responsabilidad, como decía Mnouchkine, y termino el stand up con esta frase choreada de Ariane Mnouchkine, "es fundamental nuestra responsabilidad, porque hoy, va a venir aquí una persona que por primera vez va a ver teatro, y una persona que por última vez va a ver teatro", y de eso depende que siga habiendo alguien que quiera ir a ver teatro, de eso estoy convencido, y aquí termina el stand up.

(APLAUSOS)

MAXIMILIANO ALTIERI

Bueno, eh, la idea ahora es abrir un espacio de diálogo, de preguntas, después vamos a hacer un intervalo, ahí están sirviendo unas medialunas, café, té, así vamos a poder distendernos un poquito con un aperitivo antes de pasar a la segunda mesa. Antes de pasar a las preguntas, yo no quería dejar pasar la oportunidad de agradecer a los invitados porque hicieron un esfuerzo enorme, ustedes saben que esto de la ceniza, los vuelos que no llegan a Bariloche, multiplicó las horas de viajes para ellos, así que realmente muchísimas gracias por haber llegado y estar acá. Muchísimas gracias.

Así que se les parece bien ahora abrimos el espacio para aquellos que quieran hacer algún tipo de pregunta, levantan la mano, ahí hay un micrófono y lo vamos a ir pasando.

PARTICIPANTE 1:

(...)Me parece que en ese caso lo de Barba, creo que él se inspiró en cosas como estas ¿no?, en distintos puntos que él se fue moviendo y tomó, extrajo para lo antropológico justamente eso, y de ahí hizo algo científico que, después bueno, está buenísimo, lo pudo escribir y bueno, eso, me quedaba como...

ALBERTO RIVERO:

(....) Los propios cuerpos de sus actores no son los mismo, claro, nosotros copiamos algo que 50 años después algo que no forma parte de nuestra geografía ni de nuestra biografía, es falso, termina no siendo auténtico, una truchada.

PARTICIPANTE 1:

Bueno, me parece que lo que, que él desarrolla es un entrenamiento, y tuve la oportunidad de hacer una beca con Angeleli en Capital y estuvo buenísimo, fueron tres horas por día, tu – tu –tu – tu – tu, pero la muestra no me interesaba lo que estaba saliendo de esa muestra con Guillermo, si bien él es un actor y clown maravilloso, y bueno, eso fue lo que me hizo repreguntarme en ese momento, que además yo venía haciendo una carrera de danza donde también la danza se venía haciendo un montón de preguntas, con otro material, que se yo.

ALBERTO RIVERO:

Ahí hay un dato que está bueno lo que vos planteás: que es que Grotowski, que es el maestro de Barba, se lo respondió antes, se fue a trabajar a un monasterio, Grotowski, perdón, se fue a trabajar lejos, se encerró con sus actores y no hizo más nada; porque entendía que no, que su trabajo no era para mostrar. ¿Por qué? Porque en el teatro hay una parte que es invisible, que es la que desarrollamos en el ensayo, y otra que es la visible, la que va a ver el espectador, yo en un espectáculo no muestro lo invisible, porque tiene que ser invisible, es el secreto nuestro. Para eso el trabajo de Barba, el entrenamiento, pero eso después, a nivel espectacular, en mi caso personal, me duermo, no me resulta interesante, no me pasa nada en el cuerpo; ahora, me pongo a entrenar con él y se me desata la cabeza, me voy por mundos que no reconozco, bueno ¿cómo traducir eso para que cualquier persona vaya al encuentro de ese espectáculo y nos abrochemos juntos? Eso es lo que sostengo a morir. Diría Peter Brook, la diferencia entre él y Grotowski, a Grotowski le interesaba que el espectador viera, desde la base del Himalaya, cómo el actor subía, y quedaba allá arriba; Brook decía "Yo quiero ir con el espectador, desde la base, hasta el Himalaya, pero el espectador llega 5 segundos después" Yo me quedo con la de Brook.

PARTICIPANTE 1:

Sí, pero la otra cosa de resonancia de todo esto es observar como hay todo un sistema que gira alrededor del teatro y de los artistas ¿no? digo, lo que vienen a ser un poco quienes reflexionan y piensan sobre el arte, ¿no? y bueno, eso, nada, como una pregunta que me queda a mí: ¿Dónde está parado el artista? En esto, en todo este sistema que le gira alrededor, de la formación de espectadores, de pensamiento, de los críticos, como una pregunta que yo me hago, que asisto más a reflexiones que a obras de teatro en general.

ANA DURÁN:

Yo exijo que venga éste, el chico que preguntaba, ya, lo quiero acá.

PARTICIPANTE 2:

Cuando vos hablabas Ana de este de que el teatro ocurre en la cabeza del espectador, yo siento que por ahí primero ocurre la emoción, y después la cabeza procesa lo que sucedió en su emoción; digo, yo voy a ver una obra de teatro y cuando me voy conmovido, todavía mi cabeza no empezó a trabajar sobre lo que vi, pero si estoy seguro de lo que estoy sintiendo en el pecho.

ANA DURÁN:

No, cuando Ubersfeld habla de eso, en realidad primero lo hace a nivel teórico por supuesto, como una estrategia de análisis de cómo, ¿viste cuando el periférico de objetos decía, y sobre todo Veronese, unas máximas muy lindas que escribió, que era que su objetivo era boicotear las expectativas del espectador? ¿Boicotear que sería? Que uno, digamos, ante cada blanco que se abre (pasa en la poesía también, en todas las artes que abren interrogantes, y que no son lineales o narratológicos) dice Ubersfeld que uno toma

una línea, uno elabora como una continuación narrativa de eso: digo, por ejemplo entra una persona desde la izquierda, se va a acercar a la otra y... y uno dice "le va a decir algo" ¿no? Boicotear las expectativas es que no haga lo que yo espero y entonces me deje una pregunta ¿para qué entró a escena? Digo, preguntas mil ¿Qué va a hacer esta mujer acá? Esto lo explica, por ahí De Marinis habla de más campo emocional, pero ella lo hace como una especie de recurso en relación, justamente a comparar la forma narrativa que tiene el espectador de completar eso. Por eso digo, es un ejercicio teórico, obviamente, si, uno tiene una enciclopedia y esa enciclopedia está compuesta por contenidos de toda índole, en primera instancia lo emocional, digo, algo me provoca una emoción enorme, pero no sé ponerlo en palabras; cuando nosotros trabajamos con adolescentes que van primera vez al teatro, sabemos de esta dificultad de transformar la emoción en palabras, entonces, si la primer pregunta fuera "¿de qué se trató la obra?" la estamos pifiando, primero: "¿Qué te llamo la atención?" porque si les preguntamos "¿Qué sentiste?" no van a decir nada, ya lo probamos, no dicen nada, porque primero no tienen herramientas y la mayoría de nosotros nos cuesta "Bueno, ¿Qué sentiste?...¡Ah, no sé, me pasó algo!" sí, ponerle palabra a eso. Después de media hora de laburar, alguno te dice "la verdad me puso la piel de gallina" o "me dieron unas ganas de llorar" o "Ay, me dio una ternura cuando la fulanita hizo algo", pero eso mucho después, ¿viste?, como la escuela tiende más a lo conceptual, desarmar eso es "¿Qué te llamó la atención?", y "me llamó la atención que yo venía a ver danza y resulta que hablan" esta buenísimo, descubriste la danza - teatro ¿Se entiende?, está bárbaro. Entonces ahí le ponemos palabra, y "bueno, mirá, acabas de descubrir la danza - teatro que justamente, bla, bla, bla" porque si nosotros les decimos "chicos, lo que piensa, lo que ustedes están viendo es danza - teatro, porque viene de Pina Bausch" andá a lavarte las patas, ¿viste? Si tenía algo para sentir ahí, no lo siento más, directamente, por eso digo, hay que entender con quien uno está trabajando y también si esos pibes vienen por primera vez, por quinta vez, todo eso es un laburo; pero para eso necesitamos

una herramienta teórica también, para eso está Ubersfeld como una provocación, ¿viste? Ella dice que en realidad como que todos los espectadores, la sumatoria de todas las visiones de los espectadores contemplan la recepción: no sólo lo que él vio, ni lo que yo vi, sino lo que vimos todos es la recepción total. Eso me parece que es muy rico, porque sino al pibe lo estás inhibiendo de entrada o “lo que dijiste es una pavada” no, no “lo que dijiste está bueno, ahora vamos a ver qué dicen los demás y entre todos vamos a armar una, que es la que podemos armar hoy acá, por ahí dentro de dos años armamos otra, que va a estar buenísima también, y que también no necesitamos que el artista valide lo que ellos vieron, ellos van a contar su versión de lo que hicieron y porqué lo hicieron, pero si los que tienen la palabra son los artistas entonces lo que tienen los pibes para decir no importa. Lo primero que dicen es “contame porqué hiciste” no, no, pará, contame porqué te parece a vos que está eso ahí, y después él va a contestar porqué lo hizo, poné a volar primero tu imaginación, decime ¿qué lo provocó?, decirme ¿por qué observaste eso?, ¿en qué sentido cortó tu expectativa?

(PREGUNTA)

ANA DURÁN:

Pasa que depende de la música, nosotros estuvimos en un encuentro en Montevideo, donde había, (A ALBERTO RIVERO) explica quién es esta señora...

ALBERTO RIVERO

Lo de Mozarteum, una señora, vieja, no, no geronte le queda poco, una cosa, imaginate que el público cautivo de esa gente es 60 – 70

ANA DURAN:

Claro, ellos trabajan con asociados, entonces en un momento, quien coordina, porque ella, lo vendí todo como todos: lo que hacemos es maravilloso, ¿viste? Entonces dice: “los asociados, ¿Qué edad tienen?” fue una pregunta como esas... “y tiene entre 60 y 70 años” mamita, en 10 años no tenés mas asociados, se te murieron todos, digo...

ALBERTO RIBERO:

Depende de qué tipo de música

ANA DURÁN:

Por eso digo, ¿y ahora te estás acordando de que Mozart existe para el resto? Seguramente no vas a utilizar las mismas estrategias que se utilizaba en el 20, el 30, el 40, ni siquiera en el 70, pero de alguna manera tenés que incluirlos a estos pibes. Hay un plan que es maravilloso que yo creo que leí en el diario que hay acá también, o por lo menos en Rio Negro, que es esto de las orquestas juveniles, ¿no? las orquestas juveniles, bueno, por ahí hacen música popular seguramente, pero en algún momento escuchan a Mozart, y entonces no va a ser aquel público paquete que te escucha Mozart, pero va a escuchar Mozart.

ALBERTO RIVERO:

Sí, pero hay algo en la música que es diferente al teatro, ¿qué es diferente? En la música un Do es un Do, si vos desafinas el Do, no tocas más, acá debemos haber muchos actores que desafinamos, porque viste, el instrumento es el cuerpito, “soy actor” hice dos mese de taller, pero “soy actor, voy a hacer Hamlet” y la gente va ver Hamlet, y se quiere matar... si vos querés armar una banda y no podes tocar un Do, esos a los cuales les vas a ofrecer “vamos a

armar una banda” te van a decir “con vos no”, es así de sencillo. Es muy concreto, un Do es un Do, no hay invento en el Do, tampoco hay invento en lo que hacemos nosotros eh, tampoco hay misterio, nosotros lo permitimos, el público no, y cada vez pulula más, porque la televisión nos hace creer que cualquiera con dos ojitos, con dos agujeritos acá y una boca, ni siquiera dos piernitas, se puede parar arriba del escenario y hacerte teatro, y es una mentira, es una mentira, porque uno ve la calidad, la ve, la percibe, es inmediata, y la berretez es inmediata; hasta matemático es casi. Uno sabe cuándo (ejemplo futbolístico) Messi, en Barcelona juega al fútbol, aquí en Argentina hace lo que puede, porque el Barcelona juegan al futbol, la pelota fluye de uno a otro, hay un encuentro, y acá cada uno quiere mostrar porque valen 250 millones en Europa, y no juegan al futbol, él mismo tiene otra cabeza, juega con otra cabeza, es como si le hubieran puesto otro cuerpo a un tipo que técnicamente está bien dotado, acá juega sin alma, da las piruetas sin alma, en Europa da las piruetas con alma. Lo que pasa en el teatro pasa en la música, es matemático.

PARTICIPANTE 3:

Si, eh, quería agradecer y retomar una cosa que me pareció muy importante, un concepto que me está dando vuelta hace mucho tiempo, que es como nos hemos aburguesado, como se han aburguesado las instituciones, nuestras ideas, nuestras creencias, y cuando hablo de instituciones, porque me toco pasar por instituciones y trabajar en distintos campos, me hizo acordar muchísimo lo que planteaba, Javier, en relación a lo que se hizo en Chile con el programa cultural En Barrios después del proceso, y la necesidad de reconstruir las redes sociales que estaban absolutamente aterrorizadas, y no había contacto, entonces había que ir con la “cultura” al barrio; y después por suerte se reconvirtió ese programa cultural En Barrios, al programa cultural De Barrios, fue, me parece una revalorización interesante. Me preocupa esto de la institución, de la burguesía, cómo se aburguesan las instituciones, cómo nos aburguesamos, incluso en la universidad, y

me parece que esto viene bárbaro para repensar en esta cosa de que al público no lo vemos, esta cuestión absolutamente onanista que muchas veces los actores, los músico, los artistas tienen de solo mirarse el ombligo y querer subir un escalafón; me toca en este momento trabajar en el Instituto Nacional de Teatro, ser jurado, recorrer, ver proyectos y además, ver festivales, y ver que muchas veces el teatro es absolutamente críptico, que no dice o que dice para ellos y que para entenderlo hay que ser un iniciado, por eso a veces creo que reformularnos desde ahí, desde ¿Cuál es nuestra concepción ideológica en relación a quien es el público para nosotros? ¿Dónde está el público? Yo no quiero decir de que el público tiene que ir a un lugar y sentarse confortablemente, pero también tiene que ir a un lugar, también es esa mirada onanista de no tener en cuenta al público y hacer espectáculos que empieza 45 minutos tarde, en una sala que no es acogedora, que no se ve el escenario, que no se ve el escenario, al actor, entonces ese encuentro nunca va a suceder (me ha pasado muchas veces y creo que a todos nos ha pasado), o ver esos espectáculos críticos, que lo entiende él, la mamá, el tío y la hija que está con él; o también ver sorpresas, como una concepción simplemente de un pensamiento, decir ¿Cómo hacer para que esta novela o este cuento me interese y haya un encuentro? Nos pasó con el Lazarillo de Tormes en Allen, yo siempre hablo de eso porque fue como de una espectacularidad y además de una vivencia tan potente, que dos pibes de 17 años que hacen una obra de teatro y que nos conmueven a todos. Y me parece que este tema del aburguesamiento de toda nuestra estructura, no solo de nuestras teorías, a ver donde estoy parado... porque hacelo, ¿viste? Porque también tenés que comer, y tenés que alimentar y cuidar a tu mamá y tenés mil cosas, y necesitás dinero, entonces tenés que luchar por estar en ese lugar, pero lo que digo es también esa chiquitez con la que a veces no vemos al público, no está el público en nuestra vida, no sabemos. Esto que paso, creo que Jeannette Arata de Erize, la de Mozarteum, es una vieja geronte, estuve en esa institución, estuve en el Camping musical Bariloche y también pasa eso, no hay público joven, no va el público joven, y

el público que va joven quiere ser famoso, o tocar bien o caretear ¿no? es toda una historia, y donde tampoco está esta cosa de querer compartir, querer encontrarnos con el mundo, entonces nos pasa eso en la vida, y también me parece que el que problema de la “cibernización” nos está alejando: queremos estar comunicados, tenemos celulares, 2 – 3 celulares, teléfono, internet y estamos cada vez más solos y más aislados y creo que esta cosa, cada vez nos aburguesa más y cada vez nos endurece más. Entonces me parece un tema importantísimo el concepto de burgués en el peor y más fuerte sentido de la palabra, me parece bueno que nos preguntemos ¿Qué carajo estamos haciendo nosotros acá con el teatro?

ANA DURÁN:

En el trabajo, me parece que estoy un poco más atrás también siempre, en el sentido de, vuelvo a decirles, acercar gente que nunca fue al teatro de otra forma, de otra cultura y otro habitus, ¿no? y estamos armando un proyecto del que estamos muy entusiasmados, basado en una de las preguntas que vos hacías, nosotros estamos en inclusión educativa y elegimos trabajar más en la zona sur, la zona sur hay mucha población peruana y boliviana, que tiene una cultura muy potente, hay una cultura coreana muy potente, y en ese sentido rescatábamos a Barba en el aspecto de como este tipo trabaja con los trueques; porque uno se pregunta, volviendo al tema de qué es la cultura, si la cultura es lo que yo hago o donde está y digo, volviendo a Spregelburd, que pobrecito, no es mal tipo, pero me parece un ejemplo paradigmático interesante, digo, la gente bajo Flores por ahí o de Soldati o de Lugano no fue a verlo a Spregelburd, pero Spregelburd no sabe cómo festejan ellos el día de la candelaria, o de la Virgen de no sé qué...no, yo tampoco, no es que me excluyo, yo tampoco se. Entonces, como uno llega, volviendo al programa cultural En Barrios, o el Proyecto Esquinas (que se está haciendo en Uruguay), como uno llega a un lugar, digo, como conquistador a llevar su cultura ¿no? con la espada y la cruz y decir: “Esto es”...no,

no, baja un cambio: yo te muestro lo que tengo, vos mostrame lo que vos tenés y hagamos un lugar de encuentro de arte. Si tenés un coro de nenes y nenas que cantan salmos de no sé qué, mostralo, si tenés un grupo de sicus, pero que tenga tanto valor como lo que nosotros estamos haciendo, digo esos es como desarmar un poco la cabeza, porque sino nuevamente pensamos en un principio de subestimación, en el que hay un público al que nosotros queremos y los demás son negros, cualquier tipo de negros, cualquier tipo de negritud, digo, de gente que no le aporta status a los que hacemos, en ese sentido, en el peor sentido.

MAXIMILIANO ALTIERI:

Eh, una más y cerramos, bueno, dos más y cerramos para así vamos a hacer un descansito y retomar con la siguiente charla.

PARTICIPANTE 4:

Yo quería hacer una pregunta a Javier, que tiene un poco que ver con lo que decías Ana recién, lo de la subestimación ¿no? porque a mí me llama la atención, me parece muy interesante lo que plantean ustedes dos, estuvieron bastante duros, y me parece muy interesante, pero a la vez, personalmente no me siento muy identificada con eso y además siento que hay una cantidad de gente que está haciendo teatro y que no se mueve por esos lugares; es verdad que cuando voy a Buenos Aires me llama mucho la atención el precio de las entradas, por ejemplo, y voy dispuesta a gastar un presupuesto para poder ver bastante, y eso no lo puede hacer cualquiera, eso está claro, pero también me parece que también hay otras miradas y otras formas. Y el movimiento este de educación de espectadores, me parece sumamente interesante, sobre todo cuando está unido a niveles de escuela, digo, el secundario, son niveles donde los chicos tiene que ir, y tienen que aprender determinadas materias, y porque no también, tener que formarse en algo que tenga que ver con lo

cultural y lo artístico, pero no deja de ser un movimiento en esa dirección, desde un lugar se va a otro lugar. Y ese sentido viene la pregunta a vos que un momento hablaste, cuando hablaste de plan de mediación cultural, de generación de demanda y ahí a mí lo que se me ocurre, no sé que me vas a contar de eso, pero como que el movimiento sería al revés, ¿no es cierto? La demanda también sería interesante pensar “bueno esos grupos a los que se va y se lleva como herramientas para que puedan comprender diferente o acercarse o que se yo, ¿Qué estarían demandando? O ¿Qué está produciendo? O ¿Por qué lugares estamos viendo?” no sé si tiene que ver con eso.

JAVIER IBACACHE:

Si, no, se refería principalmente al campo de óptica que ha habido en la política cultural en Chile, como te decía, hasta el año 2010 el énfasis de la política, en el campo de las artes escénicas y en este campo particular que es el de la mediación, se sentaba sobre todo a apoyar iniciativas que tuvieran un impacto (se habla de impacto social, aún cuando eso no se llega a operacionalizar de una manera específica); y en ese contexto, en el de los impactos se intenciona a que se desarrollen distintos programas y estrategias de formación de audiencias. Ahora, con el nuevo gobierno que tenemos, coincide además que hay un cambio y redefinición de políticas culturales de largo plazo, y en este nuevo escenario, lo que ha aparecido como un intención, es la generación de demanda, donde ya no se habla tanto del impacto social, de la creación artística, sino no más bien, en pensar la creación artística como un componente de una industria creativa, y en esa lógica de la industria creativa surge como se piensa la demanda; y desde esa perspectiva, no es solo crear estrategias que permitan un acercamiento de las obras con los público, sino que en trabajar a los públicos como potencial demanda: por ejemplo con políticas que tienen que ver con el subsidio de los tickets, con generar bonos desde el Estado, es decir intencionar desde el Estado el traspaso de recursos hacia iniciativas que de alguna manera, a la

larga permitan que la demanda se establezca (en el campo de la cultura) y que crezca. Esa es la óptica que se está implementando, a eso me refería con la generación de demanda. Es una óptica, por cierto que genera mucha resistencia en Chile, particularmente en el medio artístico.

PARTICIPANTE 5:

Quería consultarles cómo juega en esto de la, en las instancias de formación de los actores el tema de la convocatoria, porque yo veo, yo estoy dentro de un medio y por ahí lo que veo es que, esto de pensar la instancia de encuentro y eso, ¿Cómo convoco?, porque por ejemplo, en este encuentro se va a hablar del público, ¿no? y público veo poco, veo muchos actores, veo una sola instancia que está discutiendo sobre una instancia que falta.

MAXIMILIANO ALTIERI:

En realidad este encuentro está pensado para la gente de teatro, para debatir sobre cómo convocar al público, después tenemos una instancia de público, que es la funciones de teatro que vamos a hacer a la tarde, a la noche, perdón, pero esta instancia, si bien es abierta al público, es como la cocina del oficio del que hablaba Alberto: donde estamos intentando juntarnos a pensar y a rebanarnos el cerebro, para ver de qué manera hacemos, logramos acercarnos al público, que es lo que vos estas preguntando ¿no?

ALBERTO RIVERO:

En la EMAD hay una cátedra que se abrió hace 5 años que es gestión, difusión y producción teatral, que en la propia escuela tenemos como dos vertientes: hay algunos que sostienen que los teatristas debemos que encargarnos de todo y está bueno formarnos en esa dirección, y estamos algunos que no estamos muy de acuerdo con eso; que sí está bueno saberlo pero que a la

hora de la creación tenemos que dedicarnos a la creación y otro en todo caso se encargará de la difusión y de la producción, alguien que no esté metido en la cocina, en la creación. Son partes del cómo totalmente diferentes, si hay que hacerlo porque no tenemos plata y es el formato independiente histórico, a arremangarse y a hacerlo, sabiendo que eso siempre, siempre conspira "con". Todos los maestros, de los cuales leemos en las universidades, no saben y lo lleva a cabo a fondo: desde Peter Brook, Barba, Grotowski tenía a Barba, Barba tenía a otro: es muy claro, la cocina es la cocina, yo los alimento, no lo puedo comprar, porque estoy ocupado en cocinar. En la Escuela nos parece importante, muy importante.

JAVIER IBACACHE:

Para cerrar en Chile se ha posicionado un rol que es el de gestor cultural que se estudia, y lo estudian como una especialización profesionales de distintas formaciones artísticas; y junto con ello también se ha posicionado algo que entiendo que en Argentina también es bastante común que es el representante de prensa, podríamos decir, porque hace gestión de prensa, y ambos oficios tienen una formación en particular. Ahora, en el caso por lo menos de lo que nosotros hacemos en la Escuela de Espectadores de Santiago de Chile, trabajamos a partir de las redes sociales fundamentalmente y del mailing, esa es nuestra principal forma de comunicación, además de una página web que es la que está constantemente dando noticias sobre la actividad.

MAXIMILIANO ALTIERI:

Bueno, muchas gracias, unos minutos para tomar y comer algo, y retomamos en un ratito.

(APLAUSOS)

Jueves 3 de noviembre 2011.

MESA 2: EL CONOCIMIENTO DE LOS PÚBLICOS.

EXPOSITORES: FLAVIO DESGRANGES (BRASIL), JORGE DUBATTI (ARGENTINA).

Moderador: Maxi Altieri

MAXIMILIANO ALTIERI:

Así estamos un poquito más cerca y no estamos tan lejos, porque si no se siente muy fría la cosa, así que si quieren acercarse, mejor, se los pedimos...

Bueno, eh, de a poco este seminario nos va dando algunas certeza: la primera es que no soy Octavio Arbeláez y la segunda es que no soy Alberto Rivero, que iba a moderar esta mesa, pero bueno, quedó agotado por la charla de recién, fueron dos horas de estar concentrado en lo que estábamos hablando, y me pidió si por favor podía reemplazarlo. La idea de esta segunda mesa de debate, es adentrarnos en la temática de demanda y captación de nuevos públicos, perdón, el conocimiento de los públicos...cierto que invertimos las mesas: "análisis de los públicos y los no – públicos, análisis del comportamiento de los consumidores de espectáculos, impactos de la revolución digital en el mercado". Y los que van a exponer son Jorge Dubatti (que está en la punta de la mesa) él es un teórico muy importante, un referente, que aparte comparte, viene por dos motivos a Bariloche en esta ocasión, viene a participar de este encuentro y aparte es profesor de la especialización que está haciendo la Universidad Nacional de Rio Negro, así que lo tenemos en un doble rol; Flavio Desgranges, que es de Sao Pablo, actualmente está radicado en Sao Pablo, él es egresado de la Universidad de Rio de Janeiro y también ha hecho un esfuerzo enorme, muchas horas de viaje para estar acá, así que

muchísimas, pero muchísimas gracias, sabemos de lo difícil que se hace llegar por estos días a Bariloche, así que si les parece, damos comienzo, ¿sí?.

Empieza entonces a hacer su exposición Jorge Dubatti:

JORGE DUBATTI:

Bueno, muchísimas gracias, realmente es un enorme placer estar acá, y me interesa muchísimo el tema del que vamos, del que se está hablando, digamos en las reuniones. Es un tema del que sabemos muy poco todavía, porque recién empezamos a meternos en la cosa, y ustedes saben que uno de los problemas más grandes, en los estudios en la teratología, es el conocimiento del público, y el conocimiento del espectador en particular; por lo tanto yo me voy a limitar a una experiencia particular que es la escuela de espectadores que hacemos en Buenos Aires y que de alguna manera se pueden sacar algunas reflexiones, algunas observaciones, algunas herramientas para empezar a construir un discurso sobre los públicos teatrales y sobre los espectadores, pero estamos muy limitados, creo yo todavía, a la formulación de leyes empíricas. Desde el punto de vista epistemológico, la gran dificultad de conocer al espectador, implica que uno parte siempre de observaciones empíricas muy concretas, y luego trata de formular leyes empíricas concretas, digamos trata de salir de la observación meramente empírica y saltar a un primer grado de abstracción; pero esto realmente es muy, muy complicado, como lo demuestran estudios de distintas universidades en el mundo, especialmente por ejemplo los trabajos centrados en los problemas del espectador de la Universidad de Sidney.

Entonces rápidamente, porque hay mucho para decir, nosotros venimos haciendo en Buenos Aires, la Escuela de Espectadores desde el año 2001; digo nosotros porque es un equipo de gente, somos aproximadamente 10 personas que venimos trabajando

desde el 2001 hasta hoy todos los lunes de marzo a noviembre, incluido el primer lunes de diciembre, nos reunimos con espectadores para analizar los espectáculos en cartel. Espectáculos de todo tipo: ópera, títeres, callejero, danza, teatro – danza, teatro del relato, teatro en prosa, teatro en verso, digamos, vamos en ese sentido trabajando con la diversidad y con el canon de multiplicidad que es el teatro de Buenos Aires; e incluimos también los espectáculos extranjeros que pasan por Buenos Aires. La intención es proveer herramientas teóricas, metodológicas, epistemológicas, de historia del teatro para enriquecer la capacidad de experiencia del espectador, y para también, algo que me parece muy importante, favorecer el diálogo con los teatristas: una de las actividades fundamentales que incluimos es que vienen los artistas a charlar con nosotros, esto es algo muy, pero muy importante; este año han pasado, ya tuvimos el lunes pasado tuvimos la reunión número 31 y han pasado ya, no sé cerca de 50 artistas que vienen a dialogar con nosotros, y nosotros grabamos esos diálogos y los incorporamos a un archivo de materiales que nos resultan muy útiles para ir pensando cada espectáculo en particular. Por otro lado trabajamos con herramientas muy vinculadas con la introspección del espectador, por ejemplo lo que llamamos los testimonios conviviales, la autobiografía de espectador, la posibilidad de una escritura crítica, pero siempre esto va a depender del contexto en que nosotros hacemos la escuela; porque una cosa es una Escuela estable, que se hace todos los lunes (y que ahora tiene una segunda escuela que hacemos los días martes, frente a la demanda) y otra cosa es, por ejemplo la Escuela que hacemos en la cárcel, o la Escuela que hacemos, (en el caso de la cárcel es en Devoto y en Ezeiza) y en el caso también es diferente de cuando hacemos la Escuela de Espectadores en distintos festivales, por ejemplo la semana que viene estoy viajando a el Festival Cervantino de Azul, a hacer la Escuela de Espectadores.

Es educación no – formal, no hay parciales, no hay monografías, no hay ningún tipo de cuestionario para contestar, a mi me gusta

definirlo como un puro espacio de goce, diferenciando goce de placer por lo que dice Roland Barthes, entendiendo que el goce implica un tipo de disfrute que incluye el trabajo, que incluye el aburrimiento, que incluye la dificultad ¿no? a diferencia del placer que sería un puro reconocimiento de lo que uno ya conoce. Por otro lado la Escuela, al ser educación no – formal, está relacionada mucho con el ocio, entendiendo el ocio no como lo que hago en mi tiempo libre, mi hobby, sino por el contrario, la disponibilidad de un sentimiento de libertad, que está muy relacionado al pensamiento, otra vez, a la idea de goce y al encuentro con el otro y con uno mismo; pero algo que es muy importante: es una escuela, no es un club, no es un cine – club, ni un teatro – club, sino que es una escuela, es decir, los espectadores vienen a estudiar, vienen a recibir herramientas, materiales a discutir cosas muy, muy concretas que formarían parte de esa grilla de trabajo. Pagan un arancel, la Escuela se autoabastece, funciona en el centro cultural de la cooperación, la de los lunes, la de los martes en HACOAJ, que es un club de la colectividad judía, que queda en la calle Estado de Israel y Gascón, y se ingresa en cualquier momento del año; la única cosa es que, digamos, en los últimos años no hemos podido dar ingreso de nueva gente, porque se mantiene como prioridad la gente que ya viene a la Escuela. Yo estoy muy contento de que empezamos la Escuela con 8 personas en el 2001 y de esas 8 personas, hay 6 que siguen viniendo a la Escuela, es decir que la Escuela va creando una suerte de yo diría, ya casi de necesidad de volver a encontrarse, y volver a encontrarse, y seguir produciendo pensamiento en la relación del teatro de Buenos Aires.

El nombre: nosotros el nombre lo tomamos de un libro de *Anne Ubersfeld* que se llama “The school expectative”, es decir “La escuela del espectador”, pero el modelo no lo tomamos de *Ubersfeld*, el modelo lo sacamos de una práctica que se viene haciendo en Buenos Aires hace 60 años aproximadamente, y que yo descubro en el año 1992; el que me hace conocer esa práctica, es el crítico Osvaldo Quiroga, con quien yo trabajaba en ese

momento en la radio, en la televisión, pero la práctica, viene de la década de 50: resulta que en los años 50 un grupo de parejas de la colectividad judía, gente muy joven, se propone tener un coordinador de teatro que les diga qué tienen que ver, que venga luego a las casas de ellos (en un sentido itinerante, supongamos: en marzo nos encontramos en una casa, en abril en otra, en marzo en otra, etc.) y el coordinador, antes de que se haga una gran comilona, les da una clase de una hora y media, dos, puede llegar a tener tres horas aproximadamente, en la que se discute la obra que fueron a ver. Que yo sepa, el primer coordinador fue un gran crítico e investigamos argentino, que se llamo Pablo Palant, que además fue director, estuvo relacionado con el movimiento de teatro independiente. En una palabra, se trata de escuelitas de espectador, digamos, cerradas que organizan grupos particulares, donde más que una escuela se trataría de una reunión de tipo sociales, porque son las mismas parejas amigas que se juntan y lo que es muy interesante: la cosa termina con comida; es decir que tiene mucho que ver con lo festivo, ese tipo de reunión, pero incluye la discusión y el entrenamiento en la mirada teatral.

En el año 92 yo empiezo con esos grupos, se calcula que en Buenos Aires hay unos 200 grupos aproximadamente, yo en este momento trabajo con los grupos particulares, con unos 20 aproximadamente, y lo que me empieza a pasar es que gustan mucho las reuniones, las clases, entonces hay gente que quiere entrar a esos grupos (y están cerrados) y hay gente que quiere armar un grupo, y no logra armarlo porque es difícil ponerse de acuerdo con 10 parejas de amigos, ir rotando las casa, etc. Entonces a partir de esto, a finales de la década del 90 yo digo “lo que Pablo Palant inventó como una estructura esotérica, es decir, de puertas adentro, nosotros tendríamos que hacerlo en forma exotérica, es decir, abierto a todo el mundo”. La misma estructura, sin comida, en un lugar público, pero reunirse a discutir los espectáculos siguiendo el modelo de esa institución que, insisto, fundó, es decir, fundaron parejas de la colectividad judía con Pablo

Palant en la década del 50, y que sigue funcionando hasta el día de hoy.

Nosotros empezamos la Escuela de Espectadores en el año 2001 decía, en realidad la empezamos un año antes pero la articulaba la Universidad de Buenos Aires con muchos problemas, entonces yo la saqué de la universidad y me fui a Liberarte, un teatrillo – bodega que tuvo un gran protagonismo en la renovación del teatro de Buenos Aires en post dictadura, y empezamos con 8 personas; actualmente nos pasamos al Centro Cultural de la Cooperación, y ha crecido notablemente la Escuela, los alumnos hoy son 340, son 340 tipos que vienen todos los lunes de marzo a noviembre y que a fin de año dan un premio: el primer lunes de diciembre se ponen a acuerdo todos, eligen las diez cosas que más les gusto de todo lo que vieron y le entregan un regalo con un diploma a los teatreros que ellos eligen destacar. La Escuela de Espectadores tiene hoy una lista de espera, lo cual a mí me honra muchísimo, porque hay aproximadamente unas 250 personas que quieren entrar, y la lista aumenta a fin de año, porque la gente ya querría ingresar, pero nosotros le damos siempre prioridad a los espectadores que ya están, para no generar un escándalo de tener que reinscribirse y toda la cuestión a nosotros nos simplifica muchos las cosas.

Bueno, yo creo que la Escuela de Espectadores, tal como funciona en Buenos Aires es un epifenómeno de nuevas condiciones culturales, es decir es un fenómeno que tiene que ver con cambios culturales muy profundos que hemos vivido en la post dictadura; los voy a enunciar solamente, porque necesitaríamos más de media hora y no quiero, quiero pasar a otro tema:

- En primerísimo lugar el auge del teatro conceptual.
- El canon de multiplicidad, por el cual entender a Spregelburd no implica entender a Kartun, y entender a Kartun y a Spregelburd no implica entender a Catani.

- La crisis del discurso de autoridad: esto es muy importante, hay una crisis del discurso de autoridad que afecta al concepto de crítica, y por lo tanto la aparición de un nuevo, a mí me gusta llamarlo, modelo relacional en la circulación de discursos críticos.
- La pauperización de la crítica profesional en los medios.
- El auge del boca en boca.
- La democratización de los espacios de la crítica a través del blog, Youtube: no sé, seguramente la conocen a Felisa ¿Felisa crítica teatral? ¿No la conocen? La tiene que...Ana la conocés...la tienen que, se tienen que meter en internet, pongan "Felisa crítica teatral" y vean a, una señora de unos 70 y tipo de años aproximadamente que hace crítica de teatro y de cine, se graba con una camarita, musicaliza la grabación y la cuelga en Youtube; pero se ha transformado en una crítica de culto, de culto absoluto, de hecho en Buenos Aires vos entrás en Alternativa Teatral y hay un link especial de "Felisa crítica teatral". Ahora, Felisa es simultáneamente el síntoma de la democratización, pero a la vez, también el síntoma de la pauperización de la crítica teatral, porque hace una crítica por momentos muy endeble y llena de prejuicios, llena de limitaciones, pero lo peor que hace es que reproduce las condiciones industriales de los medios gráficos; ustedes saben que desde la década del '90 los críticos padecemos una cosa espantosa en los diarios que son los recuadritos de calificación, donde la nota, vos te rompés la cabeza escribiendo, pero después tenés que hacer un recuadrillo donde pones: 5 "Clarincitos", 4 zapatitos o un "muy bueno" o "bueno", "un regular", y un pequeño extracto de manera tal que el lector no tenga que leer la crítica que vos escribiste. Entonces hay algo muy interesante que es que Felisa reproduce esto, porque cuando termina sus críticas, véanla por

favor porque les va a encantar aparte verla, termina diciendo por ejemplo "señor Muscari (y mira a cámara ¿no?... es maravilloso) levante el nivel por favor, la verdad no me interesó tanto, yo le pediría, levante un poquito, piense en nosotros señor Muscari, pero igual me gustó, quédese tranquilo, me gustó, a ver, voy a pensar lo que le pongo y si, le voy a poner 7 Felisas" termina diciendo; o sea que Felisa, teniendo todas las posibilidades de la grabación y todo, reproduce el discurso del recuadrillo de... y te hace la infografía, no sé si me explico. Es maravilloso, la verdad es que es increíble.

Bueno, hay mucho más para hablar, creo que la escuela de espectadores tiene que ver con que estamos viviendo en Buenos Aires una segunda época de oro del teatro, es realmente impresionante el movimiento o la calidad, la diversidad, la riqueza del teatro, pero yo quería pasar a dos cosas y con esto creo que aquí, me parece lo más sustancial de lo que quería decir; yo he estado observando en estos 11 años, muy detenidamente el comportamiento de los espectadores, es un comportamiento imprevisible, es un comportamiento sorprendente, un comportamiento por el cual nosotros hacemos un teatro de izquierda en Buenos Aires, es aplaudido de pie por los espectadores, y después votan a Macri (no sé si me explico). Es decir, uno se da cuenta por ejemplo, entre otros epifenómenos, la desarticulación del teatro pedagógico, del teatro escolar, la desaparición de la posibilidad de educar políticamente al público a través por ejemplo, del teatro ¿no? Entonces hemos hecho una suerte de identificación de algunos tipos de espectadores, que a mí me interesan muy especialmente, que yo llamaría contra-modelos, nosotros trabajamos desde la escuela contra ese modelo de espectador y luego trabajamos con lo que llamaríamos un modelo que la escuela trata de propiciar, dentro de sus limitaciones; yo hablaría de un espectador

amateur, de un espectador metroteatral, de un espectador complaciente, de un espectador asesor, de un espectador acreedor, de un espectador verdugo y un espectador solipsista, como esta galería de contra – modelos de la figura de espectador. Y luego en él modela que la escuela trata de propiciar fundamentalmente yo hablaría de un espectador compañero, entendiendo por espectador compañero a un espectador que comparte el pan con el artista; compañero ustedes saben viene del latín tardío “cunpanis” significa el que comparte el pan con el otro, esa es la raíz, digamos etimológica. ¿En qué consistiría un espectador compañero?: es un espectador que reconoce el pluralismo; es un espectador dispuesto a dialogar, es decir caracterizado por la amigabilidad y por la disponibilidad, por lo que llamamos el compañerismo; es un espectador que trabaja con el modelo relacional; es un espectador que practica la heurística (aunque no lo sepa está practicando la heurística); un espectador que trabajan con la serendipia, es decir con la capacidad de descubrir solos, donde nadie lo ve; es un espectador dotado de familiaridad con el teatro, es decir que es un espectador muy ligado a la frecuentación del teatro; un espectador que se autoanaliza, pero a la vez se tiene una enorme confianza; un espectador que toma el saber no como poder, sino como un campo de experiencia, el saber del espectador hoy, en el nuevo modelo relacional no constituye discurso de autoridad, sino que constituye campo de experiencia; un espectador autocrítico; y por sobre todo, un espectador que busca elaborar parámetros, parámetros para poder manejarse con ciertas herramientas en la intelección de los distintos espectáculos. Dado este espectador (y con esto termino, hay muchísimo para hablar pero prefiero que charlemos después), yo me pregunto para qué sirve la Escuela de Espectadores, y yo diría, en primer lugar para producir cambios en la subjetividad del público y de los espectadores, esto dicho por ellos mismo; yo llevo espectadores en el año 2001 a ver “1500 metros sobre el

nivel de Jack”, no sé si la recuerdan, un baño hiperrealista, el agua que corre, que moja los zapatos, el piso, un cable de televisión conectado a la electricidad, la gente con los pelos de punta ante ese espectáculo: la reunión siguiente prácticamente me insultan los espectadores diciendo “es la última vez que nos mandas a ver cosas así, porque abandonamos la escuela” y 3, 4 años después venir a decirme “Jorge yo te quiero agradecer que nos llevaste a ver aquellos, porque recién hoy entiendo porque fuimos a ver “1500 metros sobre el nivel de Jack””. La segunda cosa, porque genera movimiento de público: en la Escuela hay 340 espectadores, en la otra, en la segunda hay 100 espectadores más, son 440, cada uno de ellos (hicimos una encuesta, porque vivimos haciendo estudios de laboratorio con el tema de la presencia de los espectadores) cada uno de ellos reproduce en 10 cuando les gusta el espectáculo, es decir, son más o menos de arranque una masa de 4400 personas que está yendo a los teatros, y cuando uno dice vayan a ver un teatro en la Martin Colorado, no se nota tanto, porque vos decís “entran 1200 personas en la Martin Colorado”, pero cuando le recomendás ir a ver el Trompo Metálico, donde entran 70, estalla la boletería durante 6 meses; entonces la gran utilidad es esa, el movimiento de público que se establece, insisto siempre que a los espectadores les guste el espectáculo, porque si no empiezan a hacer al revés, empiezan a hacer el boca en boca negativo. Es una formación de inteligencia en tercer lugar, es decir así como digo espectáculos, digo “salió el último libro Su Jung sobre el duelo, ver teatro es hacer duelo todo el tiempo, tienen que tener ese libro”: el libro al otro día, agotado, porque salieron los 4400 tipos a comprar el libro, y si la edición tiene 200, no se consigue un solo ejemplar más. Después, multiplicación de discurso crítico, la mayoría de ellos ya tiene su blog, o hacen alguna colaboración en alguna radio, o armar sus grupos particulares en esta idea de la multiplicación. El desarrollo de una cultura teatral: lo más

interesante que tiene Buenos Aires en este sentido, es que hay cultura teatral, es decir, vos está sentado en la mesa del domingo y antes se hablaba de cine solamente, y ahora se habla también de teatro, entonces hay cultura teatral y esto implica la valorización del teatro como una cantera de pensamiento y de arte; que le interesa no solamente a los teatreros o a los espectadores comunes, sino también a los filósofos, a los psicoanalistas, a los politólogos, a los gestores. Bueno, por otra lado la generación de nuevos artistas, mucha gente ha dejado la Escuela de Espectadores porque se ha puesto a dirigir, se ha puesto a actuar, se metieron en el teatro comunitario, o hasta han fundado salas (como es el caso de el dueño de la sala La Carpintería, en la calle Jean Jaurès, que es un ex integrante de la Escuela de Espectadores de HACOAJ, que fundó una sala, que es una de las salas más bonitas que tiene Buenos Aires). Por otro lado, otra función: el entrenamiento de espectadores; y finalmente de la crítica.

Bueno, para terminar, esta escuela de la que yo hablo es un tipo de escuela; cuando trabajamos en la cárcel, trabajamos de otra manera, cuando trabajamos en festivales trabajamos de otra manera, entonces yo creo que habría no solo crear un tipo de escuela, si no bueno, además de las que ya están, por ejemplo, formación de espectadores que hace Ana Durán, yo creo que hay que tener una Escuela de Espectadores para adultos, Escuela de Espectadores para niños en situación escolar, Escuela de Espectadores para niños fuera de la escuela, Escuela de Espectadores para maestros (es el gran tema desde mi punto de vista, ahí está el hueso duro de roer, que muchas veces con Ana lo hemos charlado a este tema), Escuela de Espectadores para presos, etc. Es decir, no es cuestión de construir un único modelo, sino que se trata justamente de trabajar en áreas muy diferentes.

Bueno, esto es más o menos la, lo que quería tirar como parte de la experiencia de la Escuela de Buenos Aires.

(APLAUSOS)

FLAVIO DESGRANGES: (Y SU TRADUCTORA)

Buenas noches

MAXIMILIANO ALTIERI:

Perdón, quiero hacer, presentar a Flavia que es docente de portugués en la Universidad de Río Negro y nos va a ayudar con la traducción, tuve la picardía de no haberla presentado al principio así que perdón, y Flavia es la que va a traducir lo que nos cuenta Flavio.

FLAVIO DESGRANGES: (Y SU TRADUCTORA)

Buenas noches a todos, es un gran placer estar aquí, les agradezco a Maximiliano y a todos los que están aquí, los de la organización de este seminario, estoy muy contento de estar aquí y de poder conversar sobre algo que me interesa mucho. Les pido que tengan paciencia porque lo que diga va a ser doblado, voy hablar y Flavia me va a traducir; voy a hablar un poco más despacio para que ella pueda entender, y se pueda comprender bien lo que digo. Actualmente trabajo como profesor en el departamento de Artes Escénicas de la Actuación en Sao Pablo y voy a hablar un poco de lo que sucede en el teatro de Brasil, especialmente en Sao Pablo, que donde yo vivo hace 10 años.

En la década del 60 Grotowsky, decía que si en Europa, se cerraban las puertas de todos los teatros las personas se iban a demorar semanas en darse cuenta de ese hecho. En Brasil,

en los años 70, un teórico teatral llamado Rosenfeld, alemán, refugiado y profesor de la Universidad de Sao Pablo decía que si en Brasil se cerraban las puertas del teatro, una gran cantidad de la población jamás se daría cuenta de lo ocurrido. En ese momento ya se discutían los vaciamientos de las salas de teatro en Brasil y los motivos que se daban para ese vaciamiento: primero como ya decía Ana, la dictadura, que en Brasil comenzó en 1964 instaló un círculo de silencio; otro aspecto que Rosenfeld destacaba, era el hecho de que cuando salió la televisión y los cines en Brasil, no había un público habituado a frecuentar al teatro. En el final de los 90, un diario de Río de Janeiro, de Brasil, decía que en Río de Janeiro y Sao Pablo la frecuentación de entre un 21 y 22% de salas de teatro, o sea que los teatros eran ocupados entre 21 y 22 % de la capacidad total de la sala; y eso a los finales de los 90, 30 años después de lo que decía Rosenfeld. En ese momento los artistas entrevistados por el diario de Brasil, postulaban aspectos para los vaciamientos de los teatros, desde carencia de políticas públicas que incentiven al teatro, hasta la falta de seguridad pública en las calles que se sumado al miedo producido por los efectos de la dictadura, los asaltos y la violencia humana. En esos 30 años, entre el inicio de la década del 70 y el final de los años 90, el único proyecto de formación de público que se llevó a cabo en Brasil, se llamaba programa "Vaya al teatro", y era un proyecto que vendía ingresos al teatro a bajos precios; comprendo que era un proyecto de mediación cultural, y yo comprendo la mediación cultural como todo aquello que se coloca entre la escena y la sala, o entre los artistas y los espectadores, comprendo que fue un proyecto de mediación cultural que pretendía abordar dos aspectos del acceso de los espectadores al teatro: el acceso físico y el acceso lingüístico; pero este programa "Vaya al teatro", era un programa que abarcaba solo el acceso físico, no se preocupaba por el acceso lingüístico del espectador de teatro. Era un proyecto que cumplía con la función del

"convencimiento", pienso que un proyecto de formación de espectadores no debe ser solo un proyecto de convencimiento, porque eso no es suficiente para incentivar que a los espectadores les guste algo. Como decía Benjamín "convencer es infructífero, solo se aprende a través de la experiencia", por lo tanto partimos de la misma opinión de que un proyecto de formación de espectadores no es solo una cuestión de marketing.

A partir del año 2000 en Sao Pablo comienza un movimiento de la clase teatral, llamado movimiento "Arte contra Barbarie", ese movimiento se constituía reunión a reunión de los artistas teatrales para debatir sobre teatro y para organizar un proyecto que forme una demanda clara que incentive el teatro en Sao Pablo, un proyecto gubernamental que hasta ese momento no existían; paralelamente (en 2001) el partido de trabajadores asume la dirección del municipio de Sao Pablo, y los artistas presenta una ley, que se llama "Ley de fomento al teatro", una ley que fue aprobada en el 2002 y que el año que viene cumple una década. Esta ley hace que cambie el panorama del teatro de Sao Pablo y nos posibilita pensar también sobre la formación de público o la participación de los públicos en Sao Pablo; esa ley asigna una cantidad aproximada de 12 millones de reales para treinta grupos teatrales. Una comisión integrada por tres personas indicadas por la prefectura (de la municipalidad) y tres personas indicadas por la comunidad artística es la encargada de elegir qué proyectos serán los beneficiarios de esa beca. La ley tiene cuatro puntos principales:

- Uno de los primeros es la formación de grupos.
- El segundo es sobre análisis e investigación, comprendiendo investigación como la manera en que cada grupo responde a la cuestión de por qué hacen teatro y porqué asisto a las salas de

teatro, y cómo el grupo se organiza para responder a esa intencionalidad.

- Otro aspecto que está previsto en la ley es la contrapartida social, que da cuenta de cómo ese grupo, ese proyecto se relaciona con la ciudad, se relaciona con la sociedad, se relaciona con el público, se relaciona con la vida pública.

Durante estos 10 años de trabajo, hemos evaluado a más de 30 grupos y tenemos 300 proyectos aprobados, y en cada proyecto hay una idea, una clara inventiva de formación de público y una concepción de espectador: por ejemplo hay grupos que invitan a espectadores (que deben registrarse dentro del proyecto) para ser participante de este proceso de creación; hay grupos que trabajan en sus barrios, en sus comunidades y que involucran a ese proceso de creación, a esa investigación a la comunidad entera, por ejemplo un grupo llamado "Dolores boca abierta" que trabajan en un plaza de un barrio que generó una "arena arbórea", es decir un escenario formado por una plantación de árboles. Esos diez años de trabajo creó una red de trabajo amplia, que no es algo centralizado, pero que cambió la forma de trabajar con el espectador y generar nuevos espectadores.

En el año 2001, con el ingreso del Partido de trabajadores en el gobierno, también se generaron tres proyectos de fomento al teatro en la ciudad de Sao Pablo:

- El llamado proyecto "Vai", que está destinado para grupos de iniciantes, a los cuales se les entrega aproximadamente 40.000 reales por año de trabajo.
- El otro proyecto, llamado "teatro vocacional" que es un proyecto de formación de grupos teatrales en la periferia de Sao Pablo: muchos de los grupos formados de este proyecto son grupos reconocidos, que

compiten y ganan en la formación de la ley de fomento.

- Un tercer proyecto, llamado "formación de público" que tenía tres coordinadores y más de 40 profesores trabajando: fue un proyecto que estuvo en funcionamiento durante los años 2001 y 2004, y el proyecto establecía la coordinación de la ida al teatro para ver espectáculos seleccionados por la municipalidad de Sao Pablo. Este proyecto tiene tres razones principales: la primera era la formación en teatro a los profesores; la segunda los debates de espectáculos junto con los artistas; y por último lo que llamamos ensayos de desmontaje previos y posteriores al espectáculo: se llaman de esta manera, porque del mismo modo que los artistas ensayan para actuar, los espectadores pueden ensayar para ver o leer, con la noción de que el espectador es un artista en proceso. Del mismo modo que un artista desenvuelve su quehacer artístico, el espectador también puede desenvolver el quehacer de espetar.

Volviendo a la pregunta de que si el teatro cerrase sus puertas en Sao Pablo hoy, yo pienso que una gran parte de la población de Sao Pablo, de Brasil con seguridad no se daría cuenta de lo ocurrido, a pesar de la potencia que tiene el arte. Si en la década del 60 el vaciamiento de las salas era la causa para debate, hoy podemos tomarlo como un síntoma de la carencia de políticas culturales y del poco incentivo al teatro, y también un síntoma que nos estimula a pensar por qué hacemos teatro hoy en día. ¿Por qué la gente no va al teatro? ¿Qué teatro hacemos? ¿Qué necesidad tenemos de teatro?

Es esto, gracias

(APLAUSOS)

MAXIMILIANO ALTIERI:

Bueno, la idea ahora es abrir otra vez el espacio para las preguntas y el debate, así que si alguien quiere hacer alguna pregunta:

PARTICIPANTE 1:

Hola, con respecto a esta charla, porqué es que el público deja de ir al teatro y porqué es que, yo me pregunto, ¿no?, los temas que uno, cuando ve teatro significa y ressignifica dentro de su cerebro, ¿no son un poco los mismo de siempre? ¿No están tratados un poco de la misma manera que siempre las hemos tratado? ¿No estamos intentando hacer otro nuevo teatro de esta manera? Esa es mi pregunta en realidad, ¿No estamos tratando de hacer un teatro con este tipo de apertura para que todos podamos preguntar algo que a muchos nos puede llegar a interesar? Quiero decir, con este micrófono en la mano, por ejemplo, yo puede tener un segundo la palabra y puede intentar explicarme a mí mismo para que esto, que es el gran teatro de la vida, podamos hacernos entender, entonces, si uno logra hacerse entender de esta manera, porqué no llevar al teatro este tipo de maneras para que el público en general pueda también tomar este tipo de trabajo o teatro para que podamos nivelar la expectativas de lo que esperan o de lo que podemos entregar ¿no?

JORGE DUBATTI:

Yo creo, lo digo desde una hipótesis, la respuesta, la hipótesis es que el campo teatral siempre es muy complejo, digamos, sobre todo a partir de la post dictadura, todos los campos teatrales son de una enorme complejidad, sobre todo porque lo que se ha producido es una suerte de estallido. Hay una construcción de territorios de subjetividad alternativa en el teatro, por lo tanto ya no hay, la discusión no pasa sobre cómo deberíamos estar haciendo el teatro o cómo deberíamos estar capturando al público

o formando al público, sino más bien, lo que se daría sería una suerte de aceptación de pluralismo; los artistas trabajan de maneras muy diferentes, y por otro lado hay una cuestión muy de formatividad en el sentido de Parkinson: “el hacer encuentra el modo de hacer”. Yo creo que hay dos grandes conceptos que hay que tener para mí muy en cuenta a la hora de analizar cualquier campo teatral, estemos hablando de Sao Pablo, de París, de Córdoba, de Mar del Plata, etc., me parece que es complejidad y pluralismo; cuando uno acepta esa hipótesis ya se da cuenta de que no puede estar pensando fórmulas generales, no sé si está claro, si no que lo que se trata, es justamente construir territorios de subjetividad alternativos que pueden estar en diálogo o no con los teatristas.

Yo voy esta cuestión, que insisto, el funcionamiento hay que pensarlo en una lectura de estructuras de funcionamiento del teatro mundial en el que ya no podemos ser dogmáticos, ya no podemos ser simplistas, ya no podemos decir “las cosas son de esta manera...” porque realmente la realidad te desmienta automáticamente. Entonces creo que cada campo teatral y cada artista y cada formador de público va resolviendo, como puede en las instancias de construcción de una territorialidad, en todos los casos es distinto: en la Escuela de Espectadores de Montevideo es muy distinta a la de Buenos Aires, la de México es muy distinta a la de Buenos Aires y a la de Montevideo.

Cuando uno trabaja con una masa de espectadores, te das cuenta de que cada uno de ellos está construyendo relaciones con el teatro que son diferentes, yo creo que el gran desafío epistemológico hoy es aceptar esas diferencias y no tratar de homogeneizar, si uno intenta homogeneizar, vuelve el viejo concepto de autoridad que hoy está absolutamente perimido, la gente no necesita autoridades, la gente lo que necesita es establecer, digamos, que se le estimule para establecer enlaces, conexiones, vínculos. En la década del 60 vos leías una crítica de Magrini y era, digamos taxativa, esa crítica marcaba si funcionaba o

no funcionaba, porque la gente leía y hacía lo que decía Magrini; hoy no hay nadie, claro, hoy lo que hace la gente es, lee el diario, escucha la radio, habla con la gente en la cola, se entera de lo que recomendó la Escuela de Espectadores, pero habla con la tía que ya fue a ver el espectáculo, eso es lo que llamaríamos un modelo relacional. Me parece que hoy tenemos que poder pensar dentro de esas coordenadas de complejidad y de pluralismo, por eso no hay respuestas a priori.

PARTICIPANTE (no se oye lo que dice a través del micrófono)

JORGE DUBATTI:

Si yo viviera aquí, estaría todo el tiempo analizando las condiciones de producción en mi lugar, porque me parece que es la única manera; yo descuento que si uno reconoce donde está la clave del desafío, la cosa prospera. A mí me pasó en Buenos Aires cuando abrimos la escuela y, me acuerdo que Liberarte puso un aviso en el diario (en el año 2001, al principio, febrero del 2001), salió un aviso en Página 12, me acuerdo; entonces la gente llamaba a Liberarte, yo atendía el teléfono y la gente me preguntaba cosas como si dábamos cursos de guitarra, por ejemplo, o qué era eso de una escuela de espectadores, “que, ¿hay que estudiar para ser espectador?” y se me cagaban de la risa y yo decía “mire, está bien, no lo quiero convencer”. Después me acuerdo de tres pibes jovencitos, que no sé quiénes serían, me hubieses encantado poder hablar más con ellos, me vienen a ver a Liberarte directamente, en febrero de 2001, para supuestamente anotarse; yo les cuento como 40 minutos: “vamos a hacer esto, vamos a hacer lo otro”, los tres pibes se empiezan a cagar de la risa y me dicen “vos sos un chanta que, vos no sabés lo que sos vos, a vos habría que meterte en cana” me decían los pibes, y en Buenos Aires, que uno dice “chau, seguro que tiras la semillita y sale un árbol” y no. Por eso me parece, nosotros empezamos con 8 personas, pero hubo días que yo di clases para una sola, lo que uno fue haciendo fue creando las condiciones, digamos, entonces

yo en ese sentido soy tremendamente pragmático, me parece que uno tiene que ir trabajando formativamente, viendo por donde corre la cosa y trabajando en esa línea, y de pronto empieza a aparecer algo distinto que lo que uno esperaba hacer; porque yo creo que ahí está la capacidad de serendipia, esta cosa de poder decir “mira, yo quise hacer la Escuela de Espectadores de París y salió un engendro nuevo que no sería para nada la Escuela de Espectadores, pero es una cosa que funciona” y genera esto, y ahora cada vez que viene un espectáculo que consideramos que está bueno, o cada vez que se estrena un espectáculo tal, mirá, hay 60 tipos que ya están comprometidos. Entonces, yo en ese sentido creo que hay que trabajar como vos decís: regionalmente, localizadamente y con la percepción de las reglas territoriales, porque el teatro es un fenómeno territorial, y el público es un fenómeno territorial; por eso creo que podrían andar muy bien. Si me perdonan, voy a dar un ejemplo: se acaba de abrir la Escuela de Espectadores en Mar del Plata, yo empecé con 8 personas en Buenos Aires, la escuela de Espectadores de Mar del Plata arrancó con 70 personas, y ahora ya son 90, y yo digo “cuando llegue el verano van a ser, no sé, no se va a poder entrar”; empezó en el mes de mayo, o sea, no en temporada. Me parece que en ese sentido la gente necesita reunirse la gente sabe que el teatro es una forma de pensar el mundo, diferente, distinta al cine, la televisión, además está muy ligado a cosas que no aparecen en los grandes imaginarios globales, sino en cuestiones muy, muy locales, y bueno, se trata de más o menos armar coordenadas ¿no?

PARTICIPANTE (no se oye lo que dice a través del micrófono)

JORGE DUBATTI:

Yo no sé, a mí me parece que va a depender de cada caso, para mí va a depender de cada caso, vos fijate, por ejemplo, en Bahía Blanca está funcionando muy bien la Escuela de Espectadores y además tienen un lugar maravilloso, porque lo hacen en el teatro municipal, y encima consiguieron que el teatro municipal les

pague un sueldo a la persona que está haciendo la Escuela (es un actor el que hace la Escuela, Jorge Habib se llama, es un actor, o sea que es, laburo, lo vieron en “Demóstenes Estomba” de Javier Daulte; o sea, en el caso de la Escuela de Espectadores de Mar del Plata es periodista, es Pablo Mascareño, un chico que vive buena parte del año, y conoce muy bien Mar del Plata. No sé, en el caso de Rosario no sé si sigue funcionando ahora, pero hasta hace poco era Julio Cejas el crítico que escribe en Página de Rosario, es decir que va a depender de cada, de pronto puede ser la Universidad, de pronto puede ser un gestor, cada contexto da la respuesta, lo que sí creo es que debe ser alguien que no sea dogmático, que no sea autoritario, que no sea rosquero, que cuando uno dice “está muy bueno el espectáculo de tal grupo” no diga “no, a ese yo no lo saludo, a ese no lo traigo” eso no puede ser; tiene que ser un tipo abierto y dispuesto a estudiar y a pensar, y también dispuesto a que los espectadores le salgan con las sorpresas más increíbles (después si hay tiempo les cuento un par que las atesoro en mi experiencia como joyitas).

FLAVIO DESGRANGES:

Voy a intentar hablar un poco de portuñol

Yo pienso que es importante resaltar que alguien que va a organizar una escuela de espectadores no va a enseñar a ninguna otra persona a ser espectador, pero va a organizar procesos, abrir espacios para que la persona se constituya como espectador, porque no es una cosa que se enseña cómo ser artista, no es una cosa que se enseña, podemos pensar en procedimientos y en procesos de aprendizaje, pero el aprendizaje no es una cosa que se transfiere, sino un espacio que se abre para que se constituya, para que el otro elabore una manera absolutamente propia y subjetiva de ser espectador.

MAXIMILIANO ALTIERI:

¿Puedo hacer una pregunta?

Quería preguntar a Flavio, porque habló conmigo, y bastante impactante acerca de distintos proyectos de captación y formación de público en Sao Pablo, y quería saber si nos puedes rescatar alguna experiencia, o alguna estrategia que se haya establecido a partir de todos estos proyectos, y de estos grupos para captar públicos, que te haya llamado la atención, digamos, alguna que te parezca importante rescatar de todas esas experiencias.

FLAVIO DESGRANGES:

Una, de la que ya hablé, es la posibilidad de catastrar espectadores, invitarlos, no como ensayos abiertos, pero como comprender los espectadores como participantes efectivos del proceso de creación; esa es una manera que yo destacaría. Otra es proponer talleres de dramaturgia, de actuación, de diseño, de dirección con el fin de que esos talleres sean participativos del proceso de creación, de una manera o de otra, el público está participando del proceso de creación. Otra manera, que es muy corriente es la idea de trabajar con el contexto social, histórico y geográfico de mi región; yo trabajo con habitantes de mi barrio y los invito de variadas maneras a saber que hay un grupo teatral que está dispuesto a dialogar con ustedes. Hacemos fiestas, invitamos a las personas a venir para comer, bailar, para hacer teatro también, pero solo unos poquitos establecemos al final una posibilidad de hacer un teatro que nos interese a todos nosotros, que trate de cuestiones que nos aflijan, que nos interesen de una manera u otra; hay otras tantos ejemplos que podemos pensar sobre esto, mismo ejemplos de impacto como por ejemplo, una compañía teatral, San Jorge, estableció un proceso de creación teatral dentro de una villa, para los habitantes de las calles. Era un proceso que

establecía estar siempre dentro de un lugar, escondidos del frío, los artistas acordaban que salían temprano de sus casas y volvían recién a la noche a sus casas, se dedicaron durante seis meses, todos los días, conviviendo con las mismas dificultades que la gente o por lo menos entraron en relación con ellos; la expectativa de los artistas era mostrar cómo un proceso de creación puede influenciar a las personas: lo que vieron es que el proceso influyó en sus propias vidas más que la vida de los otros, pero la participación de los indigentes, de la gente de la calle fue muy grande y los espectáculos sucedieron después, cuando el público general fue invitado a ir al espacio – abrigo para presenciar los espectáculos. Estamos hablando de tres esferas, instancias: los artistas dialogando con la gente, la gente dialogando con los artistas dentro de esta institución, y el público en general que va para ver un teatro organizado en este espacio, una posibilidad de teatro, de territorialidad bastante diferente que abre posibilidades de singularidad.

PARTICIPANTE (no se oye lo que dice a través del micrófono)

FLAVIO DESGRANGES:

EL teatro es muy atractivo, el teatro no necesita de escuela para ser atractivo, es una cuestión de actividad, es otra cuestión, es una cuestión de espacio de debate, de pensamiento, que la gente tiene necesidad de encontrar, de participar.

FLAVIA (TRADUCTORA):

Yo trabajo en escuela secundaria, pero también el sector niños, dentro de esta formación de espectadores, considerando el hecho de que acá, por lo menos en Argentina por ejemplo todos los niños de secundario o todos los adolescente tienen una computadora, ¿cómo se compite con los medios, cómo se trabaja con los niños para generar ese espectador que tanto se quiere? No

sé, a través de talleres supongo, pero bueno, si hay una articulación escuela con artistas, y si hay un intermediario con ellos y demás...

JORGE DUBATTI:

Yo no manejo ese tema, me parece que Ana (Durán) tendría que contestar, porque es la especialidad de Ana; yo trabajo con público adulto, digamos, tengo un espectro de entre 17 a 95 años, que es más o menos, pero no trabajo con niños, es otra escuela, es otra realidad, es otros problemas, otras cuestiones. Por eso no se Ana si quiere intervenir...

ANA DURÁN:

Es muy cortito, en el caso de los chicos de primaria lo que suele pasar es que, nosotros, está en el programa, “¿Quién fue al teatro?” y en general, la mayoría contesta no, pero por ejemplo “¿títeres vieron?” “¡ah!”... es muy raro esto que títeres no es teatro, y yo creo que tiene que ver (igualmente no lo hemos trabajado) pero la hipótesis que manejamos es que al no haber un mecanismo de deconstrucción de eso y de verificar que eso es artificial y que los pibes puedan tocar esos muñecos, ver como los manipulan, desarmar eso que pedagógicamente me parece que sería hermoso; entonces ellos lo ven como las tías cuando escuchaban el radio teatro ¿no?, que creen que realmente están matando a la chica, o que fulanito es un churro bárbaro porque tiene una voz maravillosa, y después el tipo es un petiso, gordo y pelado, es esto... me parece que hay algo del teatro infantil que además está muy menospreciado y que está muy mal trabajado en la escuela

PARTICIPANTE:

Quería preguntarles si, ya que mencionaron, o se hablo acá de las diferencia territoriales, por supuesto son fundamentales, si mas allá de las diferencias geográficas internas de los países, en lo que ustedes han conocido, hay algún país (más que nada me interesa saber de Latinoamérica, pero si es en el mundo también cabe la respuesta) donde la relación entre espectador y artistas sean más cercana, porque obviamente la Escuela de Espectadores surge porque hay una necesidad, una distancia, entonces, si hay algún país que ustedes sepan que va más a la cabeza, y la relación sea más amigable, y quizás no necesitaran tanto este tipo de incentivo.

JORGE DUBATTI:

A mí me parece que analizando los casos que yo más conozco, los problemas son muy parecidos, muy, muy parecidos; por ejemplo, yo la primera vez que escuche hablar del concepto de disponibilidad, la escuche decir a Georges Banu en el Festival de Avignon, cuando hacíamos los foros y la gente se quejaba a los gritos porque no les gustaba los espectáculos: estamos hablando de público francés, refinadísimo, que viaja especialmente a Avignon, un festival que tiene más de 60 años y que se yo...es decir Georges Banu lo único que decía es "hay que abrir el paladar, hay que tener amigabilidad" lo que yo llamaría compañerismo. Me parece que ese es un problema que atraviesa todo, pero creo que no están creadas, en ninguno de los campos teatrales, las instancias para el encuentro para los artistas y los espectadores, por eso la Escuela es un espacio que tiene que ser aprovechado para eso: para el encuentro y para el desencuentro también, porque muchas veces uno cree que el diálogo es muy fácil, y no es nada fácil; como tampoco es fácil el diálogo entre los propios espectadores: yo he visto agarrarse a trompadas espectadores dentro de mi Escuela por ejemplo, porque piensan distinto y uno está diciendo una cosa y el otro le grita "callate" o, suponte, me falta el respeto a mí y otro salta y dice "esto es una vergüenza" y

agarrarse... es decir, verdaderamente hay una cantidad de problemas que hay que atacar y creo que ninguno de los campos teatrales que yo por lo menos más conozco, ya sea en Europa o en Latinoamérica están creadas esas condiciones de digamos, de relación. Yo creo que hay que pelear por eso también, me parece que es muy importante, porque, yo pienso, siempre me coloco yo en una especie...yo creo que el espectador es una especie de laboratorio de autopercepción, esto me parece que es fundamental, yo esto se lo escuché decir a Luz Emilia Aguilar (la más grande crítica mexicana que es brillante realmente) cuando uno analiza el lugar de la expectación, entre otras cosas se analiza a uno mismo, y uno está todo el tiempo aprendiendo, todo el tiempo, incluso yo aprendo muchísimo de los propios espectadores que vienen a la Escuela: a mí me ha pasado (varios, podría nombrar muchos casos), para mí es tremendamente revelador escuchar a los artistas, yo nunca aprendí tanto sobre teatro como escuchando a Pavlovsky, a Spregelburd, a Javier Daulte, Kartun (lo de Kartun ya es... yo ya soy como una especie de salieri de Kartun, porque donde Kartun dice algo que a mí me parte la cabeza voy y le digo "Mauricio por favor explicame qué corno estás diciendo porque no termino de entender...cuando le escucho decir a Kartun "el teatro sabe" por ejemplo, yo digo "wow, ¿Qué es eso?" y de pronto él me escribe un teatro, me lo manda por mail y digo "Dios mío, acabo de entender algo fundamental, que él ya lo entendió y yo no lo sabía). Pero también me pasa con los espectadores esto, me ha pasado estar, por ejemplo en, fíjense que es muy interesante, porque nosotros necesitamos formarnos como espectadores, no solamente con los espectáculos de vanguardia, sino también con los espectáculos más tradicionales: por ejemplo yo voy a Miramar todos los años y en semana santa voy al bosque de Miramar a ver el Vía Crucis, ¿no? no sé si han ido... Muerte, pasión y resurrección de Cristo: la pasión, la pasión de Cristo... entonces, es un espectáculo muy raro, porque vos estás en medio del bosque, están los actores muy lejos, lo ves a Cristo y te das cuenta que es el farmacéutico de la calle 21, el tipo que te vende el Ibupirac, digamos y vos decís "Nora, mirá es el muchacho

que atiende la farmacia ¿no?” entonces vos lo empezás a ver actuar y ves que trabaja con convenciones muy estereotipadas ¿no? porque como trabajan a 150 metros, parecen los tipos que le dan estacionamiento a los aviones (es muy interesante como modelo de actuación); pero encima no hablan: la voz te llega a través de unos parlantes con un ruido a fritura, típico parlante de kermese berreta “krrr” esa cosa...el alto parlante, “krrr” escuchas todo el tiempo, y Cristo tiene la voz de Duilio Marzio, no sé si me explico, Poncio Pilato tiene la voz de Alfredo Alcón, suponte, Judas tiene la voz de Luis Medina Castro, grabadas en la década de 60... una cosa vieja, vieja, vieja...entonces vos decís, “esto es impresentable realmente”, si estás acostumbrado a ver teatro en el San Martín decís “esto no es teatro”...sin embargo empezás a observar el funcionamiento del público y ves que el público está estremecido, cuando empieza a ascender Cristo en medio de los pinos, vos viste que se ató a la grúa y vos ves el brazo de la grúa atrás del pino que empieza “tuc – tuc – tuc” y lo va levantando, sin embargo hay un silencio que te pone los pelos de punta; y cuando llega a la cima, y después empieza a bajar delante de todo el mundo, la gente aplaude y se viene abajo el bosque, digamos. Entonces la sensación que uno tiene es “no tengo las coordenadas para entender lo que está sucediendo, yo necesito adquirir esas coordenadas, porque acá está pasando algo en lo que yo quedo afuera” ¿Cuál sería la coordenada? Yo la coordenada la termino de entender cuando entiendo el concepto de escena cristiana, es decir: “esto es la escena cristiana” ¿en qué consistiría la escena cristiana? Los actores son, empleados comunitarios elegidos para, durante una hora y media ser los tótems que comunican con los trascendentales del ser: el bien, la belleza y la verdad. Si yo lo planteo así, el Vía Crucis es, la pasión de Cristo es una joya en la historia del teatro, porque es la perduración del teatro medieval con voz de Duilio Marzio, no sé si me explico. Ahora, si yo voy ahí a decir “che, Spregelburd es mejor, es muy superior, Spregelburd rompe todo ¿para que siguen haciendo eso?” realmente el que está equivocado soy yo, por lo tanto yo creo que el espectador tiene que estudiar todo el tiempo, a mí me...perdón, un pequeño

ejemplo más, porque yo aprendo mucho no solo de los artistas que viene a la Escuela, sino de los espectadores: voy a ver las Mujeres Sabias, versión de Willy Landin, Molière en el teatro San Martín Coronado, lo odio al espectáculo, salgo, pero diciendo “qué porquería”: había una escena en la que aparecían todos los cortesanos con música de Locomía, me acuerdo... y aparecían con unos abanicos y hacían la cosa de Locomía, y yo por dentro pensaba, Kive Satiff se muere de un paro cardíaco pesaba yo... es la primera vez que escucho música de Locomía en el teatro San Martín. Entonces salgo con una bronca, diciendo “pero la puta que lo parió: el macrismo, las porquerías que hace, la estética macrista...” que se yo, salgo pensando eso. Llego a la Escuela de Espectadores, el lunes siguiente 300 tipos, vos ves como la ola de la cancha, les decís “¿les gustó?” y vos ves la ola y es sí o es no; digo “¿vieron las Mujeres Sabias?” con un odio impresionante, y veo que la ola me empieza a decir que la vieron y que les encantó, les partió la cabeza, al punto de que todos empiezan a decir “¡tráelo a Willy Landin! ¡Queremos hablar con Willy Landin!”. Yo en vez de decir, “me dedico a otra cosa” o ponerme a pelear con ellos, digo “la voy a ver otra vez”; me acuerdo que el lleno era tan completo que conseguí entrada para el super pullman, me salió 50 mangos la entrada, porque fui con mi mujer \$25 y \$25, y yo creo que Dios me premió, como, por el buen gesto, por la buena acción, porque aunque no lo crean, levanto la butaca y me encuentro 50 mango en la butaca... entonces digo “tengo que ver qué están viendo todos” y me pongo así a ver, y empiezo a ver cosas que yo no había visto antes, y el espectáculo me encanta, al punto que después escribo, analizo el espectáculo: es decir que uno mismo como espectador está aprendiendo todo el tiempo, yo creo que es indispensable, en ese sentido, la actitud de compañerismo; el compañerismo sería juntarse con Willy y también juntarse con el espectador y poder decir “¿che, qué es lo que, por qué Locomía?” (A mí me encantó el argumento: era Molière es francés, en la Argentina lo afrancesado es sinónimo de puto, entonces había que hacer un Molière puto, no sé si me explico; cuando, yo nunca

habría llegado a esa idea, y llegué ahí por Willy Landin y gracias a que la volví a ver).

FLAVIO DESGRANGES:

Yo observo que en Sao Pablo muchos artistas están interesados en conversar con los espectadores, porque quieren saber “¿qué teatro estoy haciendo?, ¿Qué pasa con la gente? ¿Qué pasa con el público?” Sabemos que los críticos no tienen respuesta a esa cuestión, o las respuestas son insuficientes, los espectadores son parte importante por estas sorpresas, por saber que el teatro que hacemos es un teatro que nos supera a nosotros mismos, o que puede superarnos a nosotros mismo. Eso es muy sorprendente, cuando los artistas participan de debates con los espectadores y se frustran a veces, o les encantan las lecturas que jamás imaginaron, que son lecturas coherentes, pertinentes, son lecturas que se pueden hacer viendo el espectáculo; pero que no son lecturas propuestas por los artistas, eso es muy interesante, porque si ser espectador es también percibirse a sí mismo, percibir un movimiento que es personal, que es propio, yo voy a crear cosas que el artista no creo. Si yo me pongo en grupo, y comienzo a hablar, y cada uno habla de su creación, tenemos una nueva creación, tenemos un nuevo momento teatral, que es un acontecimiento teatral elaborado totalmente por los espectadores, estamos ya, haciendo teatro a partir del teatro, solamente un teatro, una lectura sobre algo es una realización teatral a partir del teatro. Hay varias ponencias de espectadores que son verdaderas obras de artes, son gestos artísticos, que son ricos, son muy interesantes, que abren vectores de análisis sorprendentes: filosóficos, artísticos, éticos, estéticos...

PARTICIPANTE:

Yo quería preguntarte: a mí me sorprendió que después de todo lo que contaste acerca de Sao Pablo y todas esas iniciativas de apoyo

también al teatro, yo pensé que la frase, aquella, se iba a transformar, y sigue siendo igual, entonces ¿Qué análisis hacen? ¿Tiene que ver con lo que contaban?

FLAVIO DESGRANGES:

Yo no sé exactamente la población de Sao Pablo, creo que tenemos 12 millones de habitantes, la ciudad de Sao Pablo es un pequeño país, hay mucha gente, 30 grupos por año es muy poco para evolucionar al concepto de teatro en la vida de una ciudad, pero se puede sí, abordar cuestiones y regiones, y los artistas están haciendo eso, y eso es muy importante. Pero, yo pienso que si los teatros cerraran una gran parte de la población no va saber jamás.

PARTICIPANTE:

¿Pero la sensación no es como era parte de la crítica de la mesa anterior que los teatristas estén mirándose a sí mismos?

FLAVIO DESGRANGES:

No, no es el caso, desde mi punto de vista no es el caso, más por esto, es una cuestión de cantidad, necesitamos de más teatro, de más gente haciendo y viendo, y debatiendo teatro para que tengamos un movimiento que abarque una ciudad; este sector es indispensable, yo pienso que el teatro se puede retornar en algo indispensable, es indispensable, pero la gente no lo conoce, pero puede conocer y puede percibir porque es tan importante.

PARTICIPANTE:

Yo quería hacerte una pregunta Jorge si me permitís, en relación a lo que dijiste, que me pareció muy significativo, de esto de poder ir a ver diferentes tipos de teatro y en relación a esto, al imaginario, como que me despegó una cosa, esto de poder ver algo que

quizás estéticamente no parezca bello, como puede ser eso del Vía Crucis, pero que también, como que responde a una representación social, digamos, a códigos de un sector social, y eso es interesante porque en Bariloche es muy difícil; no sé, yo por ahí desde chica, ahora estoy empezando la Universidad en primer año de Arte Dramático, pero como que mis referentes o quizás las personas que yo veo que laburan por el teatro hace muchos tiempo, como que hacen un trabajo... hicieron teatro cuando nadie hacía teatro acá, o sea, algo muy jodido y quizás en ese sentido mi pregunta sería: ¿Cómo construir teatro para que pueda integrar? Un teatro integrador en relación al imaginario que hay en una ciudad turística donde la mayor parte de la población trabaja muchas horas, tiene poco tiempo de ocio, poco tiempo de disfrute y generalmente los lugares recreativos tienen como un nivel, digamos, bastante, no sé si un nivel, es como un sector bastante reducido: son personas universitarias que pueden acceder a muchos recursos acá en Bariloche y es como complicado generar algo para un público más abierto, más integrador, porque, (por darte un ejemplo) la vez que se hizo la apertura del teatro La Baita, justo me llevó un taxista y me dice...

JORGE DUBATTI:

Los taxistas no son un buen modelo, en Buenos Aires por lo menos...

PARTICIPANTE:

Me dice un momento: "Che, ¿a vos te parece que esto va a funcionar? Porque acá esto no va a funcionar... ¿Por qué no ponen un parque de diversiones?" Como que me daba sus opciones... y digo, claro, en realidad está respondiendo a su imaginario, a las posibilidades de él, lo que puede asociar como recreativo. Entonces es como, "wow", un trabajo re jodido, poder generar o habilitar que se pueda apropiar ciertos sectores de la sociedad del

arte o que puedan llegar a considerar ser parte de eso, porque es como que hay algo muy instalado en relación a que es para pocos y nada, que se yo, es buenísimo que esté la carrera de Arte Dramático que es gratis y que podemos ir todos, y que es público, entonces es como también ¿Cómo sigue esto ahora? ¿Cómo se puede llegar a integrar eso?

JORGE DUBATTI:

Yo la propuesta que tengo (insisto es un tema del que sabemos muy poco todavía, estamos construyendo un saber de a poquito), me parece que la única, vuelvo un poquito a decir lo que dije antes, que se construye de a poco, muy lentamente, creando, instalando una convención, digamos, instalando un espacio, instalando un lugar de encuentro, de reflexión, de valorización y siempre teniendo muy en cuenta los problemas territoriales concretos; yo creo que además no se trabaja para todo el mundo, ni para una minoría, se trabaja para cualquiera, es decir, si el tacherero quiere ir, va, y si no quiere ir no va, uno tiene que estar pensando "voy a estar trabajando para este", o "voy a trabajar para el público que está viendo la televisión" me parece que hay que trabajar para cualquiera. A mí me pasa que viene la gente a la Escuela de Espectadores y me dice "usted piensa que yo podré, yo no tengo título" y yo le digo "mire lo único que hace falta es que usted le interese el teatro, nada más, después si es ama de casa o es Susan Sontag a mí no me interesa porque acá el tema es la relación con el teatro"; por eso yo creo que hay que ir de a poquito creando las condiciones, laburar mucho, ir poniendo el hombro: al principio cuesta mucho y cuando empieza funcionar vos empezás a ver que hay lo que se llama una inteligencia que comienza a reunirse, y es una inteligencia que va a ser muy desafiante, porque te van a venir a decir "porqué no hacemos cine" por ejemplo y hay que decirle "no, no, no, porque el cine es otro planeta" y después van a venir y te van a decir "acá estamos viendo mucho teatro independiente, pero el teatro comercial no lo vemos" y bueno

“vamos a ver teatro comercial”, pasa, hay que estar ahí creando las condiciones.

A mí me impactó mucho, yo estuve en el mes de febrero reunido con la red de directores de teatros en España, me lleva la red para que les hable de la experiencia de la Escuela de Espectadores de Buenos Aires, para que les cuente qué es lo que estamos haciendo, cómo hacemos, cómo nos organizamos, y en la red están desde los directores de los grandes teatros de Barcelona, de Andalucía, etc., y los teatros chiquititos de las ciudades más pequeñas, ciudades que de pronto están en medio de la sierra y algunas de que son satélites de otras grandes ciudades: suponte una ciudad que está a 20 kilómetros de Segovia, suponte; entonces es muy interesante como cada uno tiene que dar respuesta diferentes a ese funcionamiento, y todos ellos lo que traen como problema es que la gente se acerca y les dice “queremos que traigan a David Bisbal” por ejemplo, entonces uno tiene que instalar una lógica contramediativa que es “miren, David Bisbal va a venir pero va a tocar en este otro teatro: nosotros les estamos trayendo otra cosa, que es esto” y, a me encantó las estrategias que despliegan en España, que son muy, pero muy interesantes. Pero ellos también tienen conciencia de ese problema territorial, no puede trabajar de la misma manera Madrid, Barcelona o Jerez... es otra cosa. Y si me perdonan, una pequeña reflexión respecto a esto, tampoco hay que subestimar al público, porque a mí me ha pasado, yo me acuerdo tener intelectuales en el grupo que venían a ratificar lo que ya sabían, como si yo te dijera, por ejemplo, venían un par de lacanianos que me volvían loco; yo me acuerdo que la Lacaniana es toda una autoridad en Buenos Aires, se llevaba, se ponía a tejer mientras yo hablaba de suponte “Federico León, y que Federico León”, la mina tejía, me estaba cargando, me decía “con tus explicaciones me pones en un lugar de señora que teje en la casa” y el marido (el otro lacaniano) se ponía una gorrita, se bajaba la visera y se ponía así: o sea que yo lo que veía era la cabeza de él y la visera tapándole la cara. Esos eran los intelectuales, no sé si me explico, los más grandes intelectuales que estaban en la Escuela;

después había gente que no tenía ningún tipo de pretensión intelectual y que era tremendamente conmovedor lo que decían y como leían y observaban. Entonces, yo creo que las cosas están cambiando: un ejemplo, el otro día rindió su tesis de maestría en la UBA, yo fui jurado, la actriz Mónica Villa, o sea, una actriz, Mónica Villa, defiende una tesis de maestría, se saca 10 con recomendación de publicación, escribe la tesis sobre González Cantin; otro cambio que yo observo: aparición de la especialización en Bariloche, donde la mayoría son artistas, entonces hay algo de cambio que nosotros tenemos que estar a la altura, yo siento que hacer una Escuela de Espectadores o hacer formación de espectadores se parece mucho a un surfista, es decir, viene la ola y te subís arriba de la ola y empezás a trabajar sobre esa ola, y potencias esa ola: no es que uno tiene que partir de a priori, con coordenadas sentables y hacer estudio de mercado y ponerse, sino mas bien ponerse a trabajar dentro de una dinámica que de alguna manera va por delante de uno ¿Vieron esta cosa maravillosa de, que nosotros no podemos pensar el presente sin el pasado? En algún punto a la Escuela hay que pensarla en presente, hay como que estar trabajando en el día a día, en la construcción de ese sujeto y no ponerse a mirar desde atrás diciendo “ah...pero no encuadra en lo que sería el modelo brasileño” no, es decir, ahí creo que es pura cuestión pragmática.

MAXIMILIANO ALTIERI:

Bueno, vamos a hacer la última y cerramos así nos vamos a preparar para ir a ver el espectáculo que comienza a las 9 de la noche.

PARTICIPANTE:

Con respecto a lo que dice Jorge y la pregunta que hizo Flavia ¿Cómo se hace, en este tiempo de fugacidad absoluta de los medios de comunicación, para fomentar el teatro desde un lugar

en donde los procesos son tan lentos? El proceso de formación y el proceso para que el público lo pueda interpretar, son como tiempos tan dispares que es como difícil poder congeniarlos.

FLAVIO DESGRANGES:

Es una cosa la cuestión del tiempo, nuestro tiempo ¿Cómo tratar el tiempo? Muchas veces el tiempo que el teatro propone es un contratiempo o mismo un tiempo a la contra, un tiempo que contraría al tiempo que estamos habituados: los tiempos de los rubros de internet, los tiempo de los medios de comunicación son otro tiempo que nos invita a una (especialmente lo de los medios de comunicación) a una racionalidad, a una manera de lidiar con la formación, de cómo absorberla, de entenderla y de cómo procesarla; es una manera muy distinta de como el teatro trabaja con el tiempo: el teatro solicita una disponibilidad bastante distinta, de no solo observar la escena, sino de observarse observando la escena, que es la idea de auto percepción. Diariamente no hacemos esto, los medios de comunicación, o sea las producciones espectaculares a las que estamos habituados desde los medios de comunicación, o son producciones espectaculares, no nos invitan a tratar el tiempo de esta manera. Aquí tenemos tiempos que nos dan la posibilidad de pensar y de vernos a nosotros mismos y empezar los procesos creativos, porque de eso se trata, por eso que en Sao Pablo por lo menos los grupos teatrales (de una manera general, ya que hay muchos teatros y muchas propuestas) trabajan con la idea de introspectacularidad, un teatro que hace un ante - teatro, que hace un ante – espectáculo, que es muy distinto; se configura muchas veces con una dificultad: el teatro tratado como teatro difícil, como un teatro que no se relaciona con la gente, que no se preocupa de la gente, pero se ha encontrado muchas veces con un teatro democrático, es un teatro que está muy preocupado por la gente y que propone directamente a la gente tratarse a sí mismo de otra manera. Esto muchas veces se ha catalogado como difícil, y es comprensible que sea catalogado como difícil, pero hay una

facilidad en esa propuestas porque son propuestas que están tan abiertas, el espectador esta tan invitado a crear que el mismo no sabe qué hacer, como hacer para participar de ese juego, es un tipo de juego, pero es necesario tal vez que podamos establecer escuelas de espectadores aquellos espacios para que las personas tengan maneras de jugar esos tipos de juegos, que son juegos distintos a los que están habituados a jugar.

JORGE DUBATTI:

Yo creo, la pregunta tuya es la más complicada y la que requeriría un desarrollo más largo, pero voy a ser cortito: hay dos movimientos para poder contestar, el primer movimiento es tomar conciencia de la importancia que tiene el teatro en el mundo actual, pero no solamente el teatro que se hace en sala, sino el teatro como categoría mucho más amplia; yo trabajo en la Universidad de Buenos Aires y muchos compañeros de la universidad, intelectuales que se dedican a la literatura o a la filosofía me dicen en la cara “vos que sos inteligente ¿Por qué te dedicas al teatro?” así nomás, entonces yo les digo “te agradezco lo de inteligente, pero si vos pensás que soy inteligente y me dedico al teatro, me dedico al teatro porque soy inteligente” fijate que el teatro está en la teatralidad social, (que es lo que hablaba acá el compañero) está en la transteatralización de los pastores, de los políticos, de los comunicadores sociales, digamos, y está también en lo que llamamos teatro. Entonces verdaderamente, hoy pensar el orbe social en su conjunto exige entender el teatro, porque el teatro está en Tinelli, el teatro está en TN, en esa pelotudez (perdonen la expresión, por ahí a alguno le gusta ese prende y apague), están los pastores: yo el otro día vi, lo grabé, un chico en silla de ruedas, el pastor de una de las iglesias brasileñas que no son brasileñas, no hablan como el [Flavio Desgranges], digamos, se baja del estrado emocionado porque había con chico en silla de ruedas y le dice “¿se anima a caminar?” y el chico que parece que no hablaba, un muchacho de unos 20 y pico de años, hace así [mueve la cabeza], la madre al lado empieza “¡ah! ¡ah!”, yo

decía “teatro medieval, el milagro de San Jorge sería esto” entonces el pastor le apoya la mano en la cabeza y empieza “voce...” saca la mano y dice “¡camine!¡camine!” y ante, yo estaba con los pelos de punta, el tipo se empieza a levantar y empieza a caminar delante de todo el mundo, y no solo termina ahí, sino que la madre se abraza al pastor y los otros pastores agarran la silla de ruedas y la tiran por el aire; entonces yo dije “esto es una actuación teatral vendida como no – teatro” porque están usando las estrategias del teatro pero haciéndolas pasar por no – ficción, digamos. Esto está en el periodismo, esto está en los políticos, miren lo que han sido las campañas últimamente; ahora ese sería uno de los movimientos, cuando uno le dice a la gente “trata de entender al teatro porque lo está viendo todo el tiempo, trata de entender que cuando Duhalde dice en el 2002 “el que depositó dólares va a cobrar dólares” está haciendo teatro” entonces en ese momento la gente dice “Ah, la mierda, el teatro está por todas partes, el teatro es muy importante; eso por un lado. El otro movimiento, creo yo es cuando uno le dice “el teatro se está diferenciando hoy de la transteatralización y de la teatralidad” ¿Por qué? porque nuestro procedimiento, pero además de mostrar procedimiento hace tres cosas que no hacen los otros:

- Restituyen la dimensión de reunión: no se puede ir al teatro si no vas a la reunión, el encuentro con la persona, el convivio, a mí me gusta llamarlo convivio.
- La segunda cosa, el cuerpo real que aparece en la reunión: ¿Cuál es el cuerpo real de Susana Giménez? Si nosotros ya no lo vemos, el cuerpo de Susana Giménez, lo que vemos es una cosa muy rara, es una especie del fotoshop, iluminación, maquillaje, la sensación es ¿Cómo será en vivo? Entonces vos vas al teatro y ves a Susana Giménez en vivo, es decir, aparece algo muy interesante que es el plano de lo real en el teatro, el regreso, reconstituís la relación con la realidad, con los cuerpos, con la reunión.

- Y el tercer gran elemento: la producción de metáfora, en la transteatralización cada vez hay menos metáfora, y nosotros necesitamos la metáfora para ampliar el mundo, para poder pensar, para poder imaginar, para poder crecer; yo lo hablo mucho con mi viejo esto, mi papá... yo le digo “¿vos qué ves en televisión?” mi papa me dice (78 años) “yo veo Gourmet, deporte, noticiero, documentales y de vez en cuando alguna película” no hay en todo lo que ve ni una puta metáfora, no sé si me explico: cuando en Gourmet te dicen 100 gramos de zanahoria, son 100 gramos de zanahoria, vos no estás diciendo “¿Qué me quiere decir con 100 gramos de zanahorias?” es así, es una pobreza infernal; hablo con mi mamá y mi mamá me dice “yo veo películas, telenovelas, Gourmet, algún documental, no veo deporte y algún noticiero” entonces uno dice “ve películas, bueno levanto un poquito la cuestión metafórica”.

Conecto esto con la Escuela de Espectadores, los 350 tipos que vienen los lunes, 300 son mujeres, entonces hay algo muy interesante que es el teatro hoy está produciendo un tipo de relación con el mundo que es producción de metáforas con los cuerpos reales, con los cuerpos vivos; entonces es como un doble movimiento, por un lado ver que el teatro está por todas partes y por otro lado observar que el teatro, al que llamamos específicamente teatro va en dirección contraria a las otras modalidades del teatro y que cuando uno empieza a entender eso no le puedes perder el gusto, porque en el mundo actual el único lugar en el que vas a construir metáforas sobre lo real es el teatro. Así que me parece que de eso hay que hablar, de eso hay que hablar, hay que hacer entender a la gente en qué coordenadas está viviendo dentro del mundo, no solamente qué es un actor y quién es Tito Cossa, no sé si respondo, pero me inspiró esta respuesta, digamos; a mí me parece que ahí está la enrucijada:

digamos nos dedicamos al teatro porque el teatro hoy es fundamental, está en todas partes.

FLAVIO DESGRANGES:

De eso no hay más nada que hablar, debemos dejar esto resonar.

MAXIMILIANO ALTIERI:

Bueno así llegamos al final, les recuerdo que mañana a las 3 de la tarde retomamos con estas mesas debate, y hoy a las 9 de la noche, en el salón de la Universidad (Palacios y Anasagasti) se pre estrena un trabajo de alumnos de la universidad que, bueno, siempre es importante ver lo que producen los alumnos, así que ese espectáculo se llama "Mastica, saborea y traga: común silencio" a las 9 de la noche nos vemos aquellos que quieran concurrir.

(APLAUSOS)

Viernes 4 de noviembre del 2011.

MESA 3: PAPEL DE CREADORES, PRODUCTORES Y EXHIBIDORES EN EL DESARROLLO DE LOS PÚBLICOS.

EXPOSITORES: MAXI ALTIERI (ARGENTINA), GUSTAVO UANO (ARGENTINA).

Moderador: Javier Ibacaché

Público conformado por estudiantes de teatro, actores locales, docentes de la UNRN, bailarines, entre otros.

JAVIER IBACACHE:

Les damos la bienvenida a esta segunda jornada de este primer encuentro internacional de reflexión pensamiento y práctica teatral, muchos de ustedes, estuvieron acá ayer donde quedaron establecidos algunos temas relativos al pensamiento y al trabajo con los públicos, con los espectadores en particular de artes escénica. Decíamos ayer en las dos mesas que hubo, y nos preguntábamos cómo trabajar en la formación de audiencias y público para teatro.

Vimos concretamente experiencias desarrolladas en el tiempo, hubo una conversación a partir de esas experiencias, vimos los casos de Bs. As., la formación de espectadores que lleva a cabo Ana Durán, la Escuela de Espectadores de Jorge Dubatti; también el trabajo de Flavio Desgranges en Sao Pablo, y también tuve la oportunidad de contarles lo que es la Escuela de Espectadores en Santiago de Chile.

Hoy estoy haciendo las veces de moderador, y por eso me gustaría antes de presentarles a este panel, poder hacer dos comentarios a partir de lo que fue el encuentro de ayer para poner en perspectiva

el sentido que tiene este encuentro: uno es entender que el objetivo final es que las reflexiones y estos modelos de trabajo de alguna manera dialoguen con lo que es el trabajo local, la realidad. Eso era precisamente lo que comentábamos hoy al almuerzo con Alberto Rivero de Uruguay que nos contó del trabajo que se hace en Montevideo; cómo hacer que estas experiencias, que sirven solamente como referente, efectivamente dialoguen con lo que es la experiencia local.

Con eso, en concreto lo que queremos decir, es que los modelos que vimos son alternativas, son posibilidades, son opciones que pueden existir a la hora de preguntarse qué hacer con los públicos, pero además de ellas hay una variedad de estrategias, de programas, que pueden desarrollarse, pero ninguno de ellos tiene efectividad o ninguno de ellos puede plantearse como un modelo de referencia si no hay un diálogo, una reflexión, una conversación en torno al territorio, al diagnóstico, en torno a lo que es el entorno en el cual se está trabajando.

Dado que este encuentro se da en el espacio de una Carrera de Arte dramático, incluso la conversación puede quedar sesgada a los creadores o sólo a quienes están vinculados al teatro, lo ideal es partir, en algún punto de la conversación, me parece muy importante que pasa acá, pero también entender, como lo comentaba Maxi, que estas iniciativas si no se abren a otros campos de los saberes, sino recogen por ejemplo, el aporte que pueden hacer profesionales o estudiantes de antropología, periodismo, si no se involucran en esto, finalmente se corre el riesgo de que se convierta en otra estrategia que queda dentro del campo de lo teatral. Si lo que se pretende acá es abrir el campo finalmente y poder vincularlo con los públicos. Dicho eso voy a presentar a quienes van a participar en este panel, el foco está puesto en el papel de productores, creadores y escritores. Originalmente en este panel estaría Octavio Arbeláez, quien no ha podido asistir, en su lugar estará Gustavo Uano, quien ha venido desde Mendoza, representante del Instituto Nacional del Teatro de

esta provincia, también fue secretario General de INT y hoy es Director del Festival Andino experiencia a partir de la cual va a poder compartir hoy en este foro. El otro participante es nuestro anfitrión, muy conocido por ustedes. El señor Maxi Altieri, creador y coordinador de la Licenciatura en Arte Dramático de la Universidad de Río Negro, fue representante de INT de la región Patagonia y también durante cinco años coordinó el programa de Formación de Espectadores en la provincia de Río Negro. Dejo entonces a Maxi para que nos comente el primer punto de este panel:

MAXI ALTIERI:

Buenas tardes a todos, bienvenidos, la verdad que a mí siempre avanzar en el campo teórico del teatro me ha costado muchísimo, así que voy a transmitir una experiencia que me parece que es lo mejor que puedo llegar a transmitir o aportar. Básicamente tiene que ver con una experiencia que nos llevó cinco años de trabajo, tiene que ver con decretar el día provincial del teatro, empezamos a pensar que podíamos hacer con eso, que había que empezarlo de cero. Entonces elaboramos un proyecto para determinar cuál sería el acontecimiento que podría convertirse en la excusa para celebrar el día provincial del teatro. Esto era empezar a hurgar un poco en la historia del teatro rionegrino, elaboramos un jurado que fuera de renombre en la provincia para que esto no tuviera cuestionamiento: con Carlos Virasusta, (una persona de Viedma, la zona Atlántica, ya que siempre la provincia requiere que estén bien cuidados los equilibrios, por ser una provincia amplia y muy federal teatralmente hablando) y tenemos mucha actividad en muchas partes de la provincia), también Luisa Calcumil una referente muy importante del teatro del Alto Valle, Adrian Beato, otro representante, referente del teatro de la zona Andina y yo como representante del INT. Así que entre esas cuatro personas formamos el jurado.

Otro objetivo fue determinar una fecha de festejo, manteniendo una pequeña porción del teatro rionegrino a partir de recordar el acontecimiento que determine como día provincial del teatro, A partir de estar instaurada esa fecha de festejo, se desarrollarían anualmente, una serie de actos conmemorativos, con el fin de seguir posicionando al teatro rionegrino de la mejor manera ante la comunidad provincial, nacional y mundial, porque no.

Y realizamos una convocatoria pública, para que la gente de teatro enviara propuestas que les pareciera que se convertirán en el día provincial del teatro, y recibimos dos propuestas; obviamente en esto, la participación nunca es, nunca llueven las propuestas sino que uno tiene que rascar bastante como para llegar a algo medianamente interesante. La propuesta número uno, que fue la que finalmente se consagró, habla del 29 de Noviembre. Esto está extraído del libro "La tercera conquista del desierto, historia del teatro en el Alto valle de Río Negro" del autor Dinco Varga, en la página 12, esta experiencia. La anécdota cuenta la siguiente "el domingo último el centro filo-dramático floreal de este pueblo, fue a Allen, patrocinado por el centro obrero de aquella localidad. En la tarde de ese día debía tener lugar patrocinada también por el centro una conferencia a cargo del orador Siverano Dominguez llegado al efecto de Bahía Blanca. Momentos antes de la conferencia, el comisario de aquel pueblo, hizo saber a los iniciadores que dicha conferencia no era posible ser llevada a cabo, por oponerse a ello las autoridades de Viedma. A Las que se les anunció este acto con veinte días de anticipación según referencia de los obreros. No obstante esta advertencia se resolvió que el orador tomase la palabra desde la tribuna improvisada en la plaza pública. El comisario presente al iniciarse la conferencia y guardando las formas de la corrección invitó nuevamente al orador a bajar del lugar que ocupaba. Ante la negativa del auditorio que protestaba de la intervención policial el comisario ordenó, preparar las armas y apuntar. Está actitud dio lugar a que una buena parte de la concurrencia se dispusiera a la defensa en caso de ataque de la policía. Las cosas no pasaron de ahí, gracias a

la prudencia y tacto de que dio prueba el comisario. (...) por la noche, durante la representación, personas "desconocidas" disparan sus revólveres hacia el interior del salón. Los espectadores, lejos de amilanarse, repelen la agresión con armas de fuego, generándose un tiroteo en el que afortunadamente, a pesar de haber mujeres y niños, no hubo que lamentar desgracias personales. La policía se abstuvo de intervenir en la contienda. El Diario de "Río Negro" del 1 de diciembre de 1922 puntualizó que: "Los componentes del cuadro filodramático "Floreal" son vecinos de General Roca y todos ellos gente de trabajo que gozan de muy buen concepto en el pueblo."

Finalmente, entre las dos propuestas, optamos por la primera, porque nos parecía que si bien esta era una propuesta todavía anterior en el tiempo, es el primer registro de teatro que hay en la provincia en el año 1914 en la ciudad de Allen, la otra que era del año 22 nos parecía más coherente con lo que se pretendía del teatro rionegrino, un teatro mas militante e involucrado con su realidad. Así que por eso se optó por la otra propuesta de esa anécdota de ese partido obrero que estaba generando una charla y que fue repelida por la policía y que fue a su vez contestada por los espectadores.

Finalmente llegó la ley, luego de numerosas gestiones en la legislatura de la provincia de Río Negro logramos sacar esa ley: la número 4397, esto insisto, llevó mucho tiempo de trabajo. La ley fue sancionada el 19 de diciembre de 2008 y promulgada el 31 de Diciembre del mismo año.

Así nació entonces el día provincial del teatro, que es simplemente una herramienta, puede pasar a la historia y nadie nunca más acordarse o puede ser un evento que nos permita usarlo como herramienta para posicionar al teatro.

En líneas generales la idea de esta presentación era compartir esta experiencia y aprovechando que está Gustavo quería contar una anécdota que es ilustrativa de cómo uno a veces a pesar de pensar en todos los factores, a veces uno se equivoca en la programación de un espectáculo, como en algo tan sencillo uno a veces se equivoca y espanta a la gente en vez de acercarla. Pasó en el festival de teatro de Cipolletti, donde teníamos un festival que era muy particular porque ese era el año del Bicentenario. La entrada era a \$2.- porque la idea era llegar a 200 salas por los 200 años, con 200 espectáculos y que fuera muy popular y que estuvieran todas las funciones llenas de gente, por eso se cobraba \$2.- la entrada.

Este festival había sido en Cipolletti, el Festival Internacional, que varios alumnos han ido becados a ver esa experiencia, había funcionado muy bien, muy llenas las salas, mucha participación de público, realmente era muy interesante lo que había pasado, y el cierre era un espectáculo que había venido de Chile, que se llamaba "Las pesadillas de Tony Travolta" el elenco era de la Gran Reineta y era una coproducción con la Royal Deluxe de Francia, que es un grupo referente top a nivel europeo del teatro callejero, muy respetado y de referencia histórica. Vimos el video, yo la verdad que no lo vi todo, fui saltando, y lo programé a las 5 de la tarde en un espacio público, en una plaza donde se llenó de gente, familia, domingo a la tarde lleno de gente. Antes de que empiece el espectáculo subo al escenario, agradezco a todos, al público presente, al intendente, al secretario de cultura, familia, niños presentes," gracias por estar presentes, por habernos acompañados, disfruten de este espectáculo que hemos traído, para ustedes, para compartir en familia..." no van 10 minutos del espectáculo que tres de los protagonistas de la hermana tierra transandina se ponen completamente desnudos, automáticamente empezó una situación de revuelo importante, de las 1000 personas que había 100 se fueron, atrás mío había una mujer con tres hijos, tres pares de ojos y dos manos nada más y se le complicaba taparles los ojos a los tres hijos, hasta que finalmente a uno lo dio vuelta con una violencia que casi lo

desnuda y así se fue desmadrando toda esta situación, finalmente la obra se pudo hacer, de las 100 personas que se fueron 20 fueron a hacer la denuncia a la policía, vino la policía y logramos pararlos y que no suspendieran el espectáculo.

Hay que poner especial atención a lo que programamos, a lo que mostramos al público, a como lo direccionamos. Es un elemento a pensar seriamente, a tener muy en cuenta porque nos podemos equivocar y el costo es realmente muy alto, cuando nosotros nos equivocamos con cómo programamos las cosas y hacia dónde las dirigimos, el costo es que probablemente alguien no venga nunca más al teatro, como decía ayer Coco, entre la platea hay alguien que por primera vez está viendo teatro y alguien que seguramente está por última vez viendo una obra de teatro; esto nos carga de una responsabilidad muy importante y creo que es indispensable reflexionar sobre esto y tener todos los cuidados del caso para proteger al que está del otro lado observando lo que hacemos. Esto es un poco la experiencia y lo que quería compartir en esta ocasión.

JAVIER IBACACHE:

Pienso que lo que dice Maxi es fundamental para ampliar un poco la conversación sobre cuáles son los factores, cuáles son los agentes que participan en la formación de públicos, cómo la programación artística, ya sea de una sala de un evento, como un festival, juegan un rol clave en el desarrollo de un público. Pero creo que también es relevante el cómo se comunica aquello que se programa, independientemente de si hay un desnudo o de si una pieza teatral, por ejemplo el que tú mencionabas, no sé si era el desnudo o la calidad de la puesta en escena, por lo menos en Chile no fue muy bien recibida esa obra, por la falta de su calidad. ¿Cómo se comunica aquello, cómo se piensa? Hay probablemente hayan algunas estrategias o discusiones que faltan desarrollar en las artes escénicas. Yo conozco bien la resistencia que hay muchas veces de pensar la obra artística como un producto, como un

producto a comunicar, no obstante muchos de los que están tras una obra artística quisieran que su obra fuera difundida y hay una tensión siempre entre el creador y quien media en la difusión, qué estrategias se desarrollan para ello, sé que cuando uno dice marketing se incendia la discusión más aún, no obstante no es fuera de lugar pensar que la formación de audiencias necesariamente tiene que dialogar con el espacio de la comunicación, de la difusión, finalmente el teatro es un acto de comunicación, independientemente del precepto que defiendan sus impulsores, y la conexión que se quiere hacer con el destinatario, sea del tipo que fuere, es también una estrategia de comunicación, por ende, cuando se piensa en la formación de audiencias yo creo que este componente es fundamental, a qué hora se programa, en qué espacio se programa, los espacios no son neutros, los festivales tampoco son neutros, a qué público se quiere llegar, a quiénes se quiere formar, a quiénes se quiere convocar. Y ahí hay un rol fundamental del cual no se habla mucho por distintas razones, la responsabilidad que les cabe a los programadores de festivales, a los directores de centros culturales, a los encargados de sala, con los cuales las compañías, los artistas o los creadores tienen que de alguna manera vincularse, relacionarse, negociar llegado el caso o hipotecar algún componente de su creación. Y creo que esa trama es necesario abrirla, creo que rol le cabe a un director a un programador, a un director de centro cultural o de espacio artístico a la hora de formar audiencia.

Basta con abrir un espacio solamente para que haya foros teatrales foros de conversación, escuela de espectadores o como quieran denominarlo o también hay que pensar esa gestión desde la forma de formar públicos. Creo que estas son conversaciones interesantes a partir de lo que estamos escuchando. Ahora le damos el micrófono a Gustavo Uano:

GUSTAVO UANO:

Bueno, en principio agradecer la invitación a los organizadores, siempre es un placer venir a esta ciudad tan linda y recorrer la Patagonia, ¿no? Por otro lado al amigo personal que tengo, Maxi, con el cual hemos cometido bastantes errores en común, como el que contaba y también hemos compartido cosas muy importantes y hermosas en la gestión y en el trabajo en conjunto, a veces con el Instituto Nacional del teatro y a veces con actividades independientes que hemos venido desarrollando. También celebrar la invitación a reflexionar en esto que hace tiempo nos preocupa y que justamente en muchos casos hemos aprendido mucho del trabajo en sí mismo, en la parte también de cometer ciertos errores, de alguna manera transitar caminos que no conocíamos. Digo que nos preocupa esto del fenómeno del público y de lo público, y cuando pensamos en el público estamos dando un avance muy grande hacia el futuro porque por ahí el ímpetu o las ganas de hacer nos lleva a poner el caballo detrás del carro y entonces como hacedores, productores y programadores, justamente como decía Javier, llegar a esta parte de poner primero o pensar en el público en cualquiera de las acciones que encaremos, es enfrentar de alguna manera nuestro ego. El poder dejar de mirarnos tanto el ombligo y empezar realmente a considerar de que hay una otredad para la cual estamos de alguna manera proponiendo acciones, estamos necesitando ese dejar de lado ese corporativismo que siendo gente del hacer teatral o de las artes escénicas o del ámbito más cultural, tenemos como ganas de que la gente vea o conozca lo que a nosotros nos gusta y por ahí ese no es el gusto del público y por eso no lo consideramos al comienzo. O tenemos por ahí el lado gremial de la profesión de los gestores o de los artistas que queremos trabajar y de alguna manera hay una omnipotencia de que lo que estoy haciendo está bien, posee la calidad necesaria y va a ser disfrutado y aclamado, y después la culpa es del público o de estos sectores intermedio, que también tienen que trabajar para que el público reciba la información y no nos hacemos cargo de que el proceso, quizás

empezó al revés; y estamos proponiendo una idea o concluyendo una obra o realizando una actividad que no está acorde justamente con las necesidades, con el encuentro, con el diálogo con la gente, las personas, con la ciudadanía, lo vivo, lo plural, lo participativo; de alguna manera una propuesta integradora del otro, que en teatro es fundamental, porque cada acción teatral tiene implícito un contenido comunicacional, el impulso es comunicacional.

Bueno, cuando se trabaja en la gestión o producción, muchas veces la gran mayoría de las necesidades que los públicos presentan son afectivas o emocionales y, por supuesto están involucrando a esto otro en su personalidad, en rasgos de su vida concreta, real, y en ese gran porcentaje, la mayoría de las veces, como les comentaba, pensamos como programadores, como gestores, como directores una vez que ya tenemos construida la programación o el festival andando. Ahora bien, el público, ¿Cómo va a reaccionar?, ¿cómo se va enterar que es lo que más le va a gustar? Cuando en realidad nosotros deberíamos empezar pensando, ¿a quién le va a interesar esta propuesta?, y cuáles son las necesidades concretas, los deseos, las emociones que quieren compartir la gente.

En realidad existen diversos públicos, muy abiertos y con distintas necesidades en concreto, y por ahí nosotros como creadores, obviamente, sí tenemos claro a quién nos vamos a dirigir y el segmento es tal, (objetivamente estamos hablando), en principio para no frustrarnos en lo que comentaba Javier de que después queremos que lo vea mucha gente y participe mucha gente del hecho, si no es una cuestión más onanista de producir, no tener una pluralidad en cuanto a la aceptación que pueda llegar a tener, esto lo digo, quizás no del punto de vista del artista en sí misma, sino en el punto de vista de la gestión cultural, que una debe tratar de llegar, justamente, no sé si a la mayor cantidad en un sentido masivo, pero de alguna manera tener claro, qué necesidades, de qué tipo de público cubre lo que uno está proponiendo.

En principio es un camino que se puede tomar, no es una obligación tampoco, porque cada uno también puede defender lo que quiere. Lo importante es tener claro la cantidad de frustración que uno está dispuesto a tolerar. Porque quizás tu propuesta es: “yo quiero hacer teatro en casas para una familia, para cinco personas y esta es la temática que quiero tocar”, y si está clara tu concepción y tu micro poética, se enfoca en eso, y logras hacer una temporada de funciones en casa, está fenómeno y esta cumplido tu objetivo. El problema es al revés, cuando trabajamos con una idea preconcebida de que con este espectáculo vamos a tener una recepción masiva, y lo vamos a poder presentar en distintas comunidades, con distintos niveles socio – educativos, y va a tener un fenómeno de recepción amplia, y eso no sucede. O como cuando contaba Maxi, tenemos el diseño del festival y no chequeamos bien qué estamos proponiendo con ese espectáculo, desde el punto de vista de gestión, y a quiénes nos vamos a dirigir, y cometemos errores a la hora del programa (ya sea el lugar, la hora o el tipo de propuesta).

Esto tiene que ver con lo que estoy hablando, porque quería decir que, desde la gestión público, sobre todo, o de los trabajos independientes donde uno busca llegar a diversos públicos, los artistas nunca son el fin en sí mismo, en realidad son el medio, deberían ser el medio, la herramienta para llegar a presentar estas producciones. Los gestores, no somos le público, ni los intelectuales, quienes a veces marcan una tendencia, sino que a veces son voces que están ampliadas en los medios y que muchas tiene sentido común, y muchas veces no, por lo general están muy alejadas del sentido común, y te proponen una lógica de lo que se debe ver o de cultura de espectáculo que se masifica, pero por ahí, de alguna manera no trae los contenidos, lo valores que uno quisiera representar, y a nivel masivo, pasa mucho con la televisión esto por ejemplo. Lo que decía yo es que en esto tenemos que ser bastante humildes, no tener omnipotencia de creer que lo que voy a programar está bien o que mi obra (en el caso del creador) está bien; si no comencé el proceso de producción en ese sentido,

pensando justamente en el otro, y planteando un diálogo posterior, súper necesario. En este caso también, pasa que con las diferentes estéticas, muchas veces, cuando estamos trabajando, lo creadores pensamos que las estéticas compiten entre sí, o que tal estética o micro poética es mejor que tal otra. Y ahí también cometemos un error, porque al hablar de diversos públicos, las estéticas nunca compiten entre sí; algunas son más adecuadas a un perfil, o un segmento, otras menos. Pero de alguna manera son necesarias, para complementar los diversos gustos y para generar una propuesta mucho más integral de lo que sea la construcción de sentido.

Eso creo, que nuestra tarea como programadores, como productores, o como artistas, tiene que ir en la dirección de la creación de sentido de alguna manera. Tampoco quiere decir, el que haya una cola en uno de mis eventos, o festivales, o ciclos, importante para sacar entradas; o que porque en los medios de comunicación las notas son favorables, esto sea sinónimo de éxito. Tiene que ver también con lo que estamos hablando, de no considerar lo más vivo como una cultura del éxito, y a la vez también poder encontrar un espacio para volver atrás y pensar, reflexionar cuáles son los verdaderos objetivos quienes llegaron a crear un festival, a programar tal obra, a elegir tal otra para producirla ¿no?.

Sin no hay contenido, sino hay de alguna manera implicación con el otro, claridad a quien me dirijo, qué espera esa persona, qué quiere, qué lo convoca; puedo muchas veces cometer estos errores, de comenzar un camino en la dirección equivocada. Y cuesta mucho pensar en el otro porque, nos pasa en la vida en general, en nuestras relaciones interpersonales, cuesta muchísimo poder ponerse en el lugar del otro y de alguna manera también escuchar, dialogar, identificar. Que creo que también pasa por acá, uno de los consejos por ahí es: quizás muchos ya saben cuál es nuestro público en concreto, quién es nuestro público, lo pueden identificar como el público real, o el potencial. Pero para eso hay

que tomar contacto real, sea con herramientas de investigación o cuerpo a cuerpo, para ir definiendo. Porque no sólo, de alguna manera, uno tiene un público, sino que tiene la obligación o la necesidad de mantenerlo, en primer lugar; después viene otro proceso de desarrollo que es incrementarlo con un público que se denomina potencial, que le puede llegar a interesar lo que nosotros estamos ofreciendo pero que todavía no viene. Y después, si llegamos a superar esta instancia que es bastante compleja, por ahí podríamos interesar al público diferente, que de alguna manera está mucho más lejos de lo que se está proponiendo.

Se dice en la gestión que es mucho más fácil convencer a alguien que esa participa de la actividad que vuelva la actividad, que convencer a alguien que es indiferente o que directamente no interesa la actividad.

¿Conocer para qué? De alguna manera, en principio, no sólo identificar quiénes vienen, sino también poder identificar quiénes no vienen y porqué. Estos "porqué" de alguna manera van definiendo el todo, "nada tiene un porqué" decía Heidegger. Y a veces nosotros estamos trabajando y queremos aplicar ciertas herramientas (y también la manera de aplicar las herramientas es intuitiva) sin tener una base de información concreta que nos puede ayudar a tomar decisiones y adecuar las estrategias y herramientas; o como decía Javier, programas o acciones que se realizan quizá en otra parte. Que si no está ese diagnóstico previo, la mera intuición muchas veces nos va a llevar a cometer más errores y aciertos.

Muchas de las estrategias van a ser asociativas, porque el trabajo en red, o como dicen los cooperativistas el principio de uno más uno siempre es tres. Y está sinergia es necesaria entre distintas instituciones, entre los medios de comunicación, entre el público, etcétera. Y hay que estar muy abiertos también para poder establecer la mayor cantidad de datos posibles, porque estas redes

son las que, finalmente, terminan sosteniendo nuestros proyectos, nuestras producciones, nuestros festivales, etcétera.

Sabemos que la mayoría de las veces los festivales, los ciclos, funcionan de alguna manera como un espacio donde hay muchos recursos involucrados, y entonces de alguna manera estos factores generan dinámicas que van a romper la inercia, dinámicas internas en cuanto a que fuerzas centrípetas hacia la organización, hacia el medio teatral o cultural en el que se enmarca, y también otras fuerzas centrífugas que van hacia fuera, hacia el público, que amplían de alguna manera la comunicación y que, como hacedores teatrales, sabemos que cuando nos proponemos un siglo, un festivalito o alguna actividad, por lo general en ese marco logramos mayor repercusión que cuando las acciones son aisladas o hay una temporada o una función. Esto tiene también una clave que, analizando muchos los "porqué" aparece, en cuanto a que, el ciclo, el festival o evento, de alguna manera, en esa movilización de recursos genera un acontecimiento. Y de alguna manera nosotros tenemos que entender, cuando estamos trabajando en festivales o en eventos, a producir o a provocar estos acontecimientos.

¿Por qué?, porque el acontecimiento tiene siempre una implicación afectiva, emocional, y que va en sintonía con muchas de las necesidades que, como decíamos, detectábamos en un gran porcentaje de los diversos públicos se ponen en juego. Entonces desde esta emocionalidad que logran los acontecimientos, de alguna manera nosotros tenemos una plataforma para proponer cualquier acción cultural, o la presentación de cualquier obras, ya con este marco de alguna manera, que hablábamos de red, que va a poder sostener y darle un poco más de desarrollo a lo que estemos planteando.

Bueno... en principio, en relación a los acontecimientos podemos decir que es muy difícil analizarlos, porque es como abstracto, bastante inasible, pero podemos identificar que este accidente

que a veces sucede, está provisto de una emocionalidad. Ahora está emocionalidad y esa afectividad, van de la mano de conocer justamente en qué entorno o medio vamos operar, ya sea como artistas o como gestores, y volvemos al punto de la comunicación como foco a nivel central, qué canales voy a comunicar, qué quiero comunicar, cómo voy a llegar con mi propuesta y, de alguna manera, lograr un efecto para que esta propuesta este de alguna manera erotizando, provocando algún grado de invitación o de seducción para que la gente quiera participar; si no, de alguna manera esté preparando el cumpleaños y después, justamente, los invitados lo esencial final de mucha cosa que no son del agrado, para dar un ejemplo en concreto.

Bueno, para finalizar con este rollo del acontecimiento, quería transmitirles que, de alguna manera, el acontecimiento es una concatenación de micro acontecimientos; O sea, pequeñas acciones desde la invitación a participar, a mi vecino en particular de la actividad, hasta la institución que va a colaborar con la parte técnica, o el municipio que va a hacer soporte y de alguna manera la provincia que colabora con el transporte de los invitados. Bueno, toda esta serie de factores que aportan recursos, de alguna manera eso, tengo que darles un espacio para que se sientan parte, estén implicados y no sólo funcionen como el auspiciante de la actividad que estemos trabajando. Porque, de alguna manera, cuando se los implicó, generan ellos un compromiso, que construye más relaciones en pos de este acontecimiento.

Voy a tomar un ejemplo muy importante: el instituto nacional del teatro, la red de festivales, y el circuito nacional que viene desarrollándose hace varios años (en realidad no son tantos los años, desde el año 2007); en pocos años han logrado (o hemos logrado) resultados importantes, que tienen que ver con que se ha generado este gran acontecimiento. De alguna manera, el circuito es esperado por los teatristas, por el público, y moviliza muchos

recursos, y en los últimos años ha sido cada vez más federal. Para que ustedes tengan una idea: en el 2010 hubieron casi 100.000 espectadores, el año pasado en todo el circuito; más de 300 funciones, y 200 ciudades recorrió.

Este año la experiencia estuvo enfocada con mucha más circulación de grupos nacionales, lo que genera de alguna manera también más trabajo para los teatristas de nuestro país. Y este programa está en sintonía con la misión del plan estratégico que tiene el Instituto, la misión habla de que se quiere instituto que contribuya a promover un servicio cultural de calidad para diversos públicos, a través del desarrollo de la actividad teatral. Acá vemos el ejemplo también de que la actividad teatral es un medio no un fin en sí mismo. El circuito que se ha establecido nos habla de inclusión, de pertenencia, de diversidad de tejido social, de identidades, etc.

Cada año se han ido sumando nuevos festivales; Y a la vez también el instituto está poniendo en práctica una serie de acciones importantes para tomar contacto con los espectadores que están asistiendo a los diversos eventos y festivales que se realizan. Hay una encuesta del público que es muy importante (creo que está en la página web del instituto colgada) para consultar datos muy interesantes del público que ha ido a la fiesta nacional de San Juan, y también se va a colgar ahora un par de informes de públicos en diferentes partes del país, en los festivales. De este circuito, como les comentaba, y el programa de espectadores que se viene desarrollando desde hace varios años en distintas provincias del país; hay una serie de investigaciones que se han largado hora, específicas para todo el tema de la gestión y el desarrollo sobre públicos.

(APLAUSOS)

Capítulo 2

2012

Administración y gestión de salas independientes



2º ENCUENTRO INTERNACIONAL
REFLEXIÓN, PENSAMIENTO Y PRÁCTICA TEATRAL 2012
"Administración y gestión de salas independientes"

27 al 29 de septiembre 2012

Universidad Nacional de Río Negro | San Carlos de Bariloche | Argentina



PALABRAS DE BIENVENIDA

Con sincera satisfacción, presentamos ante nuestra comunidad universitaria y ante la Ciudad de San Carlos de Bariloche, la programación del 2º Encuentro Internacional de Reflexión, Pensamiento y Práctica Teatral. Muchos meses de trabajo y esfuerzo conjunto, dedicados al intercambio de ideas y a la discusión de expectativas y posibilidades, se consolidan hoy, en este evento que conjuga la solidez teórica y académica con la excelencia artística y creadora.

Conscientes no sólo de las limitaciones, sino también de las riquezas locales y regionales, hemos pensado un Encuentro donde los especialistas nacionales e internacionales entablen un diálogo orientado al crecimiento y a la consolidación de la actividad teatral de la Patagonia. Confiando en que las buenas reflexiones derraman hacia las buenas prácticas, hemos intentado dar espacio a aquellas problemáticas concretas y cotidianas con las que los distintos hacedores del Teatro se enfrentan desde sus diversos lugares de trabajo y gestión.

Agradecemos a todos los que hacen posible este acontecimiento: participantes, invitados, autoridades, docentes y alumnos de la Lic. en Arte Dramático y del Prof. de Teatro de la UNRN.

A todos ellos, Muchas Gracias

Docentes integrantes de la Comisión Organizadora.

Es un honor para la Universidad Nacional de Río Negro volver a contar con la presencia de prestigiosos especialistas para esta instancia de pensamiento y práctica teatral. Esta nueva edición del Encuentro, vuelve a confirmar el compromiso de nuestra casa de altos estudios hacia la comunidad artística y académica que hace del Arte Dramático un lugar de cultura, de saber, de docencia y de acción.

Desde sus inicios la Universidad Nacional de Río Negro no sólo priorizó la formación científica y tecnológica, sino que también privilegió el mundo de las artes y la cultura, ofreciendo espacios, recursos y carreras que cubrieran una amplia gama de saberes y profesiones.

Es por eso que hoy volvemos a inaugurar, llenos de orgullo, un nuevo espacio donde la teoría y la práctica convergen, donde los problemas se reconocen y las soluciones se comparten, donde el saber se valora y donde el arte siempre lleva la delantera.

Lic. Raúl Moneta Aller
Vicerrector de la Universidad Nacional de Río Negro.



EXPOSITORES

GABRIELA OTERO - Actriz, directora, docente teatral. Vincula el arte a la transformación social en ámbitos educativos, artísticos y barriales. En 1997 funda y dirige hasta la fecha el Grupo de Teatro El Brote, con actores pacientes de salud mental; actualmente construyen la 1ª Sala de Teatro Social del país. Bariloche.

ALFONSINA STIVELMAN - Encargada y técnica de sala de varios teatros del circuito off de Buenos Aires desde 2003. Fue técnica y diseñadora de luces en Holanda, Italia, Chile, Uruguay, Ecuador y Colombia. Colaboró en diseños de luces con artistas como Marcelo Savignone, Gustavo Tarrío, Gabo Ferro, Andrés Binetti, Thusnelda Mercy, Clémentine Deluy, Carlos Casella y Carlos Trunsky.

CARLOS MASSOLO - Estudió Arquitectura y Urbanismo. Actor, director, dramaturgo y docente de teatro. Fundador del grupo Nuestramérica y de la Coop. de Trabajo Artístico "La Hormiga Circular", de Villa Regina. Fue representante del INT Región Patagónica. Desde el 2006 Coordinador del Programa de Formación de Espectadores, Alto Valle de Río Negro.

DAVID MAYA - Director, actor, docente. Egresado de la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional de Cuyo. Desde el 2002 integra el grupo "Cajamarca teatro", de Mendoza, como director, docente y coordinador de programación.

CINTHIA LIBERCZUK - Técnica en iluminación de espectáculos (IUNA). Actualmente docente de la Universidad Nacional de Río Negro. Trabajó como técnica y diseñadora de luces en varios teatros de la ciudad de Buenos Aires.

GRACIELA ESCUDER - Montevideo - Uruguay - Actriz, directora teatral, Profesora de Literatura Universal. Vice-Presidenta de la Federación Uruguaya de Teatros Independientes (F.U.T.I.). Integrante del Teatro "El Galpón" y de su elenco estable. Actualmente integra la organización del Plan de Fortalecimiento de las Artes de Montevideo.

FREDDY ARAYA - Santiago de Chile - Actor. Gestor cultural de formación universitaria. Coordinador general del Festival de Dramaturgia Europea Contemporánea. En 2005, junto a F. Ossa y J. Caraccioli, restaura y reinaugura el Teatro del Puente, para la difusión del teatro contemporáneo chileno.

JORGE ONOFRI - Actor, titiritero, director teatral, dramaturgo y docente artístico. Fue director artístico de la Escuela Provincial de Títeres de Neuquén durante 14 años. Forma en 1998 la Cia Atacados -Neuquén-. En 2010 inaugura su sala teatral La Caja Mágica -Cipolletti-. Actual Director General de Cultura de esa ciudad.



EXPOSITORES

CARLOS GATTI - Arquitecto y paisajista. Estudió piano y música. Participó en espectáculos musicales. En 2004 inauguró la sala Estación Araucanía, de la que realizó el proyecto y construcción. La gestiona como proyecto independiente con propuestas artísticas, sin recibir subsidios ni apoyos oficiales ni privados. Bariloche.

MAXIMILIANO ALTIERI - Iniciador y primer coordinador de la Licenciatura en Arte Dramático de la UNRN. Autor del primer catálogo de salas de la Patagonia. Fue representante del INT Región Patagónica. Creador y coordinador de festivales teatrales. Actor y dramaturgo. Bariloche.

JORGE VIOLETTI - Director de teatro, desarrollador cultural y teórico del espacio escénico. Integra teatro, arquitectura, urbanismo, psicología cultural y arte en general, re/organiza espacios dedicados al arte. Asesor gubernamental en temas culturales y turísticos. Bs. As.

GERARDO LUONGO - Caracas - Venezuela - Actor. Director de Producción e integrante del elenco estable de la Fundación Rajatabla. Fue miembro de la Compañía Nacional de Teatro. Organizador de varias ediciones del Festival Internacional de Teatro de Caracas.

SILVIO GRESSANI - Actor, director y docente de teatro, productor de castings. Con sus puestas teatrales también recorre las escuelas de Bariloche. Abrió y gestiona la sala Parateatral.



MESA ESPECIAL - INSTITUTO NACIONAL DEL TEATRO

PAULA PERIS - Técnica en publicidad y Técnica universitaria en gestión cultural. Trabajó independientemente en el fomento multidisciplinario del arte y patrimonio local, a través de la Asoc. civil Puradicha. Coordinadora de proyectos culturales de la Munic. de Bariloche 2005-2008; Asesora cultural del Consejo Deliberante bloque FpV 2010/2011. Actual Secretaria de Cultura de la Munic. de Bariloche.

JOSÉ JERÓNIMO - Iluminador y escenógrafo. Coordinador técnico de las salas oficiales Teatro Español y Auditorio Juan Carlos Bustriazo Ortiz. Miembro fundador del Grupo Andar. Ha participado en festivales nacionales e internacionales como iluminador en: El deseo de la Petra Polanco, La intemperie, Formas de hablar de las madres de los mineros, Tango Nómade, Fuera de la pista, Non-chas, entre otras obras teatrales. La Pampa.

HÉCTOR SEGURA - Actor y director de teatro. Representante provincial de Río Negro en el Instituto Nacional del Teatro. Fundador de la Cooperativa de trabajo artístico Quetren de Río Colorado. Referente del cooperativismo en la región patagónica.

GUILLERMO PARODI - Director del Instituto Nacional del Teatro. Actor, director, dramaturgo y docente de teatro. Coordinador 2008-2012 del área de Teatro del Espacio Cultural Nuestros Hijos (ECuNHi), de la Fundación Madres de Plaza de Mayo. Bs. As.



PROGRAMACIÓN

JUEVES 27 DE SEPTIEMBRE

- 11:00 hs. Apertura y acreditación.
SALA DE PRENSA DE LA MUNICIPALIDAD.
CENTRO CÍVICO.
- 15:00 hs. Mesa 1: Salas Locales.
HOTEL PATAGONIA SUR: Elflein 340.
Expositores: Gabriela Otero, Carlos Gatti,
Silvio Gressani, Paula Fenoglio.
Moderador: Flavia Montello.
- 18:00 hs. Mesa 2: (organizada por el Instituto
Nacional del Teatro) Organismos
Gubernamentales.
Expositores: Héctor Segura, José
Jerónimo, Guillermo Parodi, Paula Peris.
Moderador: Adrián Porcel de Peralta.
- 21:00 hs. "No está loco quien pelea". Grupo
El Brote, Bariloche. Sala de teatro social
El brote: Beschtedt 568.



"Administración y gestión de salas independientes"

VIERNES 28 DE SEPTIEMBRE

- 11:00 hs. Mesa 3: Equipamiento y seguridad
en salas.
Expositores: Alfonsina Stivelman,
Cinthia Liberczuk, José Jerónimo.
Moderador: Nora Pessolano.
- 15:00 hs. Mesa 4: Financiación y
gestión corporativa.
Expositores: Graciela Escuder,
Freddy Araya, Carlos Massolo,
David Maya.
Moderador: Angeles Smart.
- 18:00 hs. Mesa 5: Producción, programación,
red de salas.
Expositores: Jorge Vidoletti, Jorge Onofri,
Maxi Altieri, Gerardo Luongo.
Moderador: Miriam Álvarez.
- 21:00 hs. "Or, tal vez la vida sea ridícula".
Cía complot, Uruguay.
Biblioteca Sarmiento: Centro Cívico.

SABADO 29 DE SEPTIEMBRE

- 15:00 hs. Plenario.
21:00 hs. Lectura de documento final.
"Pan de cada día". Grupo la Compasiva,
Buenos Aires. Estación Araucanía:
Bustillo 11.500.



OBRAS

NO ESTA LOCO QUIEN PELEA



Dir: Humberto "Coco" Martinez

En medio del terremoto de su locura, el poder puede conducirnos a la locura, a la destrucción, a programas demenciales, a toda desgracia jamás pensada. Debemos prepararnos. No solo resistir.

Sembramos hace muchos años, no tantos. Sembramos en la tierra, en el aire y en los escenarios. Sembramos ideas y vientos. Cosechamos acciones y tempestades.

Jueves 27 de Septiembre | 21:00 hs.
Sala de teatro social El brote.

OR, TAL VEZ LA VIDA SEA RIDICULA



Dir: Gabriel Calderon

La obra consta de tres partes: una tragedia, una comedia y una tragicomedia. La misma sucede en la Ciudad de Or, en donde un grupo de personas unidas por la tragedia, verán cómo sus vidas poco a poco se van torciendo hacia la comedia, al tiempo que la tragicomedia parece instalarse en la cotidianeidad de sus días.

Tres géneros teatrales, tres sistemas de representación, tres modelos narrativos, una sola historia, una sola obra.

Viernes 28 de Septiembre | 21:00 hs.
Biblioteca Sarmiento.

PAN DE CADA DÍA



Dir: Alfredo Baladamenti

Una historia sin palabras. Donde la imagen como un cuadro vivo nos moviliza y conduce a través de la vida cotidiana de una pareja. Las costumbres y los mandatos amasan anhelos, frustraciones y desencuentros. Ellos intentan, se equivocan y vuelven a intentar...

Porque el amor está ahí, debajo del velo, detrás de las máscaras.

Sábado 29 de Septiembre | 21:00 hs.
Estación Araucanía.



AUTORIDADES, STAFF

UNIVERSIDAD NACIONAL DE RIO NEGRO

AUTORIDADES

RECTOR

Lic. Juan Carlos Del Bello

VICERRECTOR SEDE ANDINA

Lic. Raúl Moneta Aller

SEC. DE GESTIÓN ACADÉMICA SEDE ANDINA:

Dr. Diego Aguiar

SEC. DE INVESTIGACIÓN, DESARROLLO Y

TRANSFERENCIA DE TECNOLOGIA: :

Dr. Aldo Calzolari

DIR. ESC. DE HUMANIDADES Y ESTUDIOS SOCIALES:

Dra. Dora Riestra

COORDINADOR DE LA LIC. DE ARTE DRAMATICO:

Dr. Mauricio Tossi

2º ENCUENTRO INTERNACIONAL DE REFLEXIÓN,
PENSAMIENTO Y PRÁCTICA TEATRAL 2012

STAFF

COMISION ORGANIZADORA

Adrian Porcel de Peralta

Angeles Smart

Flavia Montello

Miriam Alvarez

Nora Pessolano

DIRECCION TECNICA

Cinthia Liberzuk

COMUNICACIÓN Y DISEÑO

Sebastián Hourcouripe

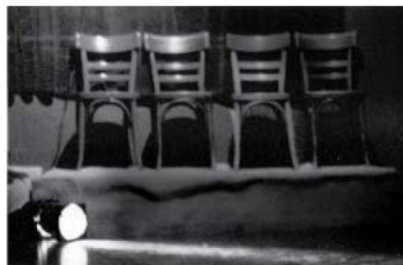
Paulina Andres

Néstor Fernández

AGRADECIMIENTOS

Alumnos y docentes de las carreras de teatro de la Universidad Nacional de Río Negro. Personal de apoyo de la Sede Andina de la UNRN. Foto de portada Elisabet Mosconi. Lic. María Laura Mazza de la UNRN. Natalia Álvarez Simó y Arancha García de IBERESCENA. Héctor Segura del Instituto Nacional del Teatro. Paula Peris de Subsecretaría de Cultura de la Municipalidad de San Carlos de Bariloche. Verónica Montero delegada de la Secretaría de Cultura de la Provincia Sede Andina. Hotel Patagonia Sur. Señor Luis Brogger de Cámara de Chocolateros

27 al 29 de septiembre 2012 | UNRN | San Carlos de Bariloche | Argentina



2° ENCUENTRO INTERNACIONAL
REFLEXIÓN, PENSAMIENTO Y PRÁCTICA TEATRAL 2012
"Administración y gestión de salas independientes"



Programación y Actividades
www.unrn.edu.ar

[No hay registro de la MESA 1]

MESA 2: Organismos gubernamentales

Expositores: Carlos Magliarelli (Secretario de Cultura de la Provincia de Río Negro), Guillermo Parodi (Director Ejecutivo del INT), Héctor Segura, José Jerónimo.

Moderadora: Adrián Porcel de Peralta.

Magliarelli: [Registro de ponencia comenzado luego de su inicio y de la presentación formal de la Mesa] (...) si la cultura da veinte veces más puestos de trabajo que la pesca y el doble que la minería, cuando hablamos de cultura ¿de qué hablamos? Hablamos de profesionales. A mí me lo preguntaron -el mismo gobernador dice “¿pero dónde está todo esto?”- y todo esto está en la vida diaria: cuando uno enciende la radio y escucha un producto cultural, cuando uno va al dentista y ve un cuadro en la sala de espera, eso es un producto cultural; llega a la casa y los chicos están viendo dibujitos animados, es producto cultural; la señora ve telenovela, es un producto cultural; yo veo una película a la noche y es un producto cultural. No puede pasarme ni un solo día sin estar en contacto con un producto cultural. Si bien es ideológico el tema cultural, como todos los otros temas políticos: estoy hablando de política cultural. ¿Por qué el Estado hace muchas veces cultura? Donde el privado no puede llegar o no llega porque no le conviene económicamente, donde el independiente no tiene infraestructura, tiene que estar el Estado. El Estado será el igualador. Hoy la Secretaría de Cultura de Nación propone esto: la igualdad para todos los habitantes de la República Argentina y la cultura tiene que tener este margen de igualdad. Si no, haríamos nada más que políticas culturales para los que tienen dinero. Aquel que no puede pagar no tendría oportunidad de tener un acceso a la cultura. Nosotros deberíamos revertirlo con las políticas culturales que proponemos.

Me dijeron recién que en Cipolletti tuvimos un teatro..., todo en orden no tenemos, nos faltaron las butacas; lo que pasa es que el este teatro lo pagó el municipio, lo pagó el intendente [durante ese período, Magliarelli fue Secretario de Cultura de Cipolletti]. Se invirtieron más de 25 millones de pesos. Durante los ocho años de gestión que estuvimos, haciendo el complejo que tiene sala de exposiciones, sala de cine, sala de conferencias, restaurante. Es un complejo grande y lo decimos porque en ese momento eran muy difíciles los emprendimientos independientes. Más tarde, a los pocos años de comenzar a hacer este trabajo, el Instituto apoyó a una sala de teatro que se hizo en Cipolletti, que es la “Caja Mágica”. En este momento, habilitando el complejo cultural, ya tendríamos tres salas de teatro: dos estatales y una independiente. Creo que desde ahí tiene que partirse para decir: bueno, ahora la materia prima -que son todos ustedes-, la materia prima que son los artistas van a poder empezar a trabajar y poder desarrollar trabajo. Independientemente los trabajos que se deben desarrollar con las escuelas, en la calle o donde se pueda uno expresar.

Cuando asumimos la Secretaría de Cultura estuvimos hablando con la gente de Hábitat, que depende del Ministerio de Desarrollo Social, y presentaron un proyecto: hacer pequeñas salas de teatro en los lugares donde no hay salas, estamos hablando de lugares como la Línea Sur (Pilcaniyeu, Comallo, Maquinchao, Jacobacci), una línea muy abandonada. El proyecto se presentó con un arquitecto que trajo una infraestructura de teatro muy moderna, hecha con paneles, hierro y vidrio, una obra que se hace muy rápidamente. Habíamos empezado a trabajar en esto, ahora estamos un poco convulsionados políticamente con esto que está pasando en el Estado provincial y estamos justamente cambiando de Ministerio: Cultura se convirtió en un Ministerio conjunto con Deporte y Turismo. Estamos viendo cómo encausamos este proyecto, pero creo que sí tenemos que comenzar a pensar, que sí lo hemos hablado con gente del Instituto, ver cómo podemos trabajar en conjunto con esto y empezar a ver cómo podemos

abrir pequeñas salas para desenvolver el teatro en otros lugares a los que no llega. No podemos estar ajenos a eso, tiene que llegar. Creemos que el Estado debe acompañar primero al teatro independiente y debe trabajar junto al privado para poder desarrollar estas actividades. El Estado solo no alcanza, esto de que el privado quiere hacerlo todo solo y el independiente quiere hacer todo solo, yo creo que la suma de esfuerzos puede darnos a nosotros una actividad importante (yo estoy hablando en este momento de la actividad teatral pero esto se replica en todas las actividades culturales; en las artes audio-visuales, en cualquiera de ellas podemos encontrar acciones para poder desarrollar esto). El otro día estuve en El Bolsón y vi el proyecto Goga, un proyecto muy lindo que lo desarrolló un privado y no llegó, solo no llegó, está hasta la mitad, están por terminarlo, viendo cómo hacen. Yo creo que lo primero que hay que hacer es fijarse qué es lo que se puede hacer efectivamente y empezar a desarrollar esta actividad, no dejarlo por la mitad.

Hay una acción muy importante también, desde la Secretaría de Cultura de la Nación, para acercarse al bicentenario. Pero la contraparte es el Estado municipal y muchas veces con el dinero que viene de Nación se empieza a hacer la obra y los municipios no la terminan porque no ponen su parte. Indudablemente no funciona. En algunos lugares sí se hizo, en el caso de Las Grutas, hablando de la provincia de Río Negro, el Estado municipal aportó más de lo que tenía que aportar y entonces se agrandó la Casa del Bicentenario; pero muchas otras localidades no las han terminado, inclusive Bariloche. Así que tenemos que buscar otras estrategias, tenemos que juntarnos y ver cómo poder desarrollar esto que son las salas independientes que, para nosotros, es esencial.

Cuando Jorge Onofri, que es el actual Secretario de Cultura de Cipolletti, empezó con el proyecto de la "Caja Mágica", el Estado municipal lo rebotó. Porque el Estado no puede acordarse de hacer la cultura, la cultura la hacemos entre todos: privados, independientes y Estado. Por eso es muy pero muy importante poder colaborar, ayudar y ponerse a planificar estrategias para poder desenvolver este tipo de actividades.

Yo no voy a molestar mucho más, lo mío es más que nada una presentación de apoyo de la Secretaría de Cultura de la Provincia para estas actividades. Estamos abiertos a los proyectos que la gente de la Universidad nos proponga. Seguramente la gente de teatro tiene muchísimas más ideas y la sapiencia para hacer de esto una actividad verdaderamente importante, así que muchísimas gracias y le doy la palabra a otro compañero.

Moderador: Quería aclarar que invitamos a la Secretaría de Cultura de la Municipalidad, Paula Peris, pero en estos días presentó su renuncia. También invitamos a Julio César Gianelli, que es el nuevo Secretario de Cultura, pero tampoco vino, así que la parte gubernamental de la Municipalidad fue invitada apropiadamente y no está. Quiero que quede claro eso.

Parodi: Buenas tardes. En primer lugar, saludar a todos y agradecer el espacio que se nos brindan para poder aportar, en la medida de lo posible. Esta jornada de reflexión y de encuentro resulta bien interesante para pensar cómo se produce el teatro hoy.

Hace pocos meses cumpla la función de Director Ejecutivo del Instituto. Entro al mismo en un momento particular de su historia, que genera mi llegada, una suerte de conflicto, de crisis que da como resultado mi llegada a ocupar el cargo. Llego teniendo una experiencia en gestión vinculada más bien a los derechos humanos y, cuando trabajaba con las Madres de Plaza de Mayo, dadas las circunstancias eventuales históricas, las puertas se me habrían mucho más rápidamente, como una especie de respeto, porque uno habla de las Madres de la Plaza de Mayo y todo el mundo dice: "Bueno, son un referente que ha luchado por los derechos humanos", entonces hay como un respeto antes de uno diga siquiera alguna cosa, abría mucho más fácil las puertas, quiero decir.

A mi llegada al Instituto me encontré con el país teatral, luego de quince años de funcionamiento de una institución que crearon los propios teatristas por la luchas de treinta años. Se estuvo trabajando para crear una ley que contuviera a toda la actividad

independiente teatral de Argentina. En todo el país se dio esta lucha, en Buenos Aires por supuesto porque era un espacio primordial ya que es una ley nacional y se tenía que votar en la cámara de diputados y luego en la de senadores. Hubo una lucha importante llevada adelante que terminó creando un Instituto que intenta fomentar la actividad teatral en general, porque no está claro eso: la idea es fomentar e incentivar la actividad teatral independiente de la Argentina. Desde su creación hasta el día de la fecha, esa actividad ha crecido enormemente. Siempre que se me pregunta, yo respondo que el teatro goza de una muy buena salud en este sentido.

Con sus aciertos y desaciertos, el Instituto se ha ido fortaleciendo, viviendo en la tensión que existe entre una actividad artesanal, como es la del teatro independiente que, en general, vive también del deseo, de la mística y del esfuerzo, esta idea de “todo a pulmón”, que todo funcione por un esfuerzo hecho por los mismo hacedores del hecho estético y de pronto se convierten en directores ejecutivos, en preneros, en un motón de otros roles para llevar adelante la actividad, el hecho estético que quieren poner o transmitir al público. Esta actividad se ha ido desarrollando mucho, también con la aparición de este Instituto que ha generado, luego de quince años de funcionamiento, muchas virtudes y también algunas cosas..., tiene que empezar a reflexionar sobre algunas cosas. Luego quince años de funcionamiento del Instituto Nacional del Teatro, es bueno detenerse, mirar en dónde estamos y preguntarse qué teatro venimos haciendo, cómo lo venimos haciendo, qué pasa con el público, preguntas que están seguramente surgiendo todos los días en las mesas, lo escucho todo el tiempo en todo el país. He recorrido en estos seis meses de punta a punta el país y las preguntas son las mismas.

Pensaba también que el teatro independiente surgió allá lejos, hace tiempo, con la leyenda de Leónidas Barletta, que era un señor al que le habían dado, por distintas razones, un espacio para desarrollar la actividad teatral y salía a la calle con una campana y hacía entrar a la gente a ver el espectáculo. El teatro

independiente en aquellos días -estamos hablando de 1930 más o menos- nacía en contraposición a lo que era el teatro comercial. En aquella época el teatro estatal no existía como tal. Generalmente se trataba de concesiones de espacios estatales que eran teatros, se solía dar la concesión a productores o una serie de productores que llevaban el espectáculo a esos espacios. El teatro que estaba desarrollado en aquel entonces era el teatro comercial, esto hacía que los artistas tuvieran que responder a intereses comerciales, a los productores comerciales, a lo que estuviera de moda, y esto generó una salida, casi una embestida de alguna gente que intentó hacer alguna otra cosa con su lenguaje propio. El teatro independiente vive en esta idea de la construcción del propio lenguaje, por eso también cuando se reúne el teatrista independiente con otro teatrista a generar un producto escénico, un hecho estético escénico, lo que está haciendo es precisamente eso, se reúne para encontrar un lenguaje que le es propio y, como el lenguaje es propio, se intenta una búsqueda generalmente nueva. Hoy, en el 2012, no hay nada nuevo bajo el sol, pero nos encontramos de nuevo en esta situación de crisis, el teatrista siempre busca la instancia de la crisis, una crisis para su producción, el teatro independiente ha vivido en constante crisis, siempre al borde de un abismo, siempre con la dificultad del público, siempre con la dificultad de los lenguajes, siempre con la dificultad de los modelos de producción. Esto no le es ajeno a un Instituto como éste, que los propios teatristas crearon. La actividad teatral es artesanal y se contrapone a aquello, bueno, no es que se contrapone, pero vive en interacción con lo que es la administración pública. Y la administración pública requiere de ciertos controles, porque estamos hablando de fondos que son públicos. Esto ahora genera más crisis.

Luego de quince años, creo yo, estamos en una instancia que tiene que ver con la reflexión, hacer valer esto que decía: cómo venimos produciendo el teatro. Hace poquito yo estaba en la región del NEA, teniendo una charla con teatristas independientes, en donde había una serie de reclamos que exigían al Instituto determinadas cuestiones que tenían que ver con mayor espacio de

comunicación, con una mayor fluidez al respecto, le exigían también una idea de políticas y estrategias que pudieran ser comunicadas y elaboradas, y pedían también que estuvieran consensuadas. El Instituto nunca se escapó de eso, fue creado para eso. El problema, creo yo, que ha surgido también es que uno tiene una especie de grifo en donde... no sé qué mejor ejemplo usar, pero lo voy a decir: el Instituto empezó a funcionar en algún momento para ciertos sectores de la comunidad teatral independiente como una suerte de papá que facilitaba dinero. Esto empezó en un punto también a generar cierta ausencia en la capacidad de autogestión de los grupos, en las nuevas generaciones. Los grupos teatrales independientes que se desarrollaron antes del Instituto Nacional del Teatro, me parece que tenían una capacidad mayor. Quizás por costumbre o por comodidad, no es culpa de nadie, es un fenómeno que se ha ido dando y hoy en día es una preocupación del Instituto que en algunas regiones ha mermado un poco en la cantidad de pedidos de subsidio para producciones de obras. También ha sucedido que la participación de ciertos teatristas dentro del Instituto ha mermado porque no teníamos la posibilidad de elegir referentes que pudieran ser representantes del Instituto en las provincias. Vieron que la Ley del Teatro crea este Instituto que lo que hace es elegir representantes para cada provincia, el representante del Instituto en la provincia. Se hace por concurso, con presentación de currículo y con presentación de un proyecto. Y nos hemos encontrado en estos últimos años con que alguna provincia, por alguna u otra razón, en algunos casos altamente entendible, se da una situación de acefalía; lo cual genera, en la comunidad teatral que no tenga un representante provincial y no tenga a quién recurrir para el desarrollo de su actividad. Y lentamente se ha ido dando una suerte de renovación en esos referentes que empiezan a reunirse, a asociarse. Se empieza a generar foros como éstos, charlas como éstas, espacios donde la gente se reúne, habla y reflexiona sobre cómo estamos en tanto producción, en tanto público, cómo está funcionando el Instituto. Estos espacios son altamente necesarios y es justo que se produzcan. En ese

recorrido, me parece que el Instituto empieza cumplir una suerte de rol importante y que creo que es el que tiene que generar: funcionar como una suerte de antena que incentive la actividad en todo sentido. Porque el Instituto no es solamente un espacio que otorga un subsidio al teatro, sino también un espacio de participación y reflexión, un espacio en donde uno puede encontrar otras estrategias que permiten hacer un desarrollo de la actividad.

Yo recién pensaba, ¿qué es lo que da el Instituto? Subsidio para producción de eventos, de obra, para construcción de salas, asegurar la capacitación, un motón de cosas. Pero también tiene una muy importante que es la capacidad para cogerse. Así es que se reúne con los municipios, con las provincias y empieza a encontrar acuerdos que permiten hacer eventos un poco más grandes, que permiten mayor participación. Yo hace muchos años hablaba con un teatrero, que en realidad es argentino pero que vivió mucho tiempo en Europa y que produjo mucho teatro en Europa. Él decía que en Europa había una crisis creativa porque el Estado tenía tan resuelto el tema de la actividad cultural que los grupos proliferaban, cobraban un dinero y podían vivir de eso. Esto generó una suerte de máquina de producir todo igual, sin ningún tipo de reflexión sobre lo que se estaba haciendo. El tener la posibilidad de un acompañamiento, una línea de ayuda para la autogestión está buenísimo, incentiva y estimula, pero también a lo largo del tiempo habría que pensar. El de Europa es un fenómeno interesante: llega el momento en donde todos estamos bien, llega el dinero y nadie se pregunta nada nuevo con respecto a lo estético, pareciera ser un patrón de comportamiento, un fenómeno que se produce. No soy un científico al respecto, simplemente hablo de experiencias que he visto o que he oído, y soy tan teatrero como cualquiera, mi actividad teatral tiene treinta años, empecé de muy chiquito y siempre dentro del teatro independiente. Veo también que en las generaciones nuevas, sobre todo en la zona en donde yo vivo, en Buenos Aires, también tienen esta suerte de crisis, quizás porque hay superpoblación y

porque pareciera ser que no hay nada nuevo para hacer, entonces se generan lenguajes que son lo mismo.

Resulta bien interesante esto, entonces uno siempre está en crisis, siempre preguntándose al respecto de estas cuestiones, al respecto de cuánta gente viene -la silla vacía en una sala de teatro no le conviene a nadie y el Instituto intenta todo el tiempo que haya una silla ocupada-. Se dice en algunos lugares que en Buenos Aires, entre 1912 y 2012, en cien años, la cantidad de público que asiste a ver teatro es la misma, no subió ni un espectador. Por lo tanto quiere decir que si creció la actividad teatral, lo que estamos haciendo es ver teatro entre nosotros mismos, hacemos teatro para nosotros y para ver cuán innovador soy y compito con el otro. Esto sucede mucho en Buenos Aires. Estamos en un buen momento para empezar a pensar, tengo la suerte de tener un micrófono ahora y poder decir lo que me pasa con esto, luego de haber hecho algún tránsito, no tengo una respuesta tampoco, no creo que la vayamos a sacar en una mesa como ésta, el día de hoy, pero está bueno pensar estas cosas. Más allá o más acá de todo lo que estamos diciendo, lo cierto es que el Instituto, creado por los teatristas hace quince años ha estado haciendo y acompañando el desarrollo de la actividad teatral, haciendo co-gestión, otorgando subsidios, intentando generar planes de capacitación en cada región, espacios de reflexión y de discusión. Con una voluntad de política clara, que es llevar más teatro a más gente y de la mejor calidad posible, con mejores o peores aciertos, lo cierto es que me parece que estamos en un momento histórico interesante, porque estamos en crisis.

Moderador: Voy a presentar a Héctor “el Negro” Segura, representante del Instituto Nacional del Teatro en la provincia de Río Negro.

Segura: Buenas tardes. La verdad es que veo muchas caras nuevas y por ahí faltan caras de las tradicionales conquistas de Bariloche. A mí me pareció muy importante esta instancia que partió en la Universidad en función de la realidad que tiene Bariloche con sus espacios teatrales. Me voy a permitir un momento, en principio,

para pintarles el panorama de lo que vemos desde el Instituto acerca de la realidad teatral de las salas de esta provincia. Río Negro tiene un desarrollo teatral que va desde Viedma hasta El Bolsón. Hay 12 salas de teatro independiente, la mayoría han surgido de grupos de teatro que después se transformaron en asociaciones y cooperativas; los nombro rápidamente: “El Tubo” en Viedma, administrado por una Asociación Cultural; en Río Colorado están la sala “Quetren Quetren” y la sala “La Barda”; en Beltrán está el teatro “El Galpón”; en Villa Regina “La Hormiga Circular”; en Roca están el teatro “La Estación”, el teatro “El Biombo”, “Casa de la Cultura”; en Cipolletti tenemos “La Caja Mágica”; en El Bolsón “Galeano”; y acá en Bariloche, como las salas, como espacio de teatro independiente, “El Brote”, “La Biblioteca Sarmiento”, “Araucanía”. Hoy se discutía cuáles son las salas de teatro independiente, para aclararlo: para el Instituto existen las salas públicas y las salas privadas que son las salas de teatro independiente, y la ley establece que aquellas salas que tienen hasta 300 localidades son salas que son factibles de ser subsidiadas, más allá de las características de algunas de ellas, si es una biblioteca, si es un club, porque hay teatros que son de alguna asociación civil, o de una persona particular que administra la sala, pero son sala que se pueden subsidiar. Para eso hay un trámite, una presentación, un jurado que evalúa qué posibilidades hay, por cuánto se subsidia.

Además de todas estas salas independientes tenemos las salas estatales, que son muchas en la Provincia y el Instituto tiene políticas con respecto a eso. Hay localidades como Chimpay, como Allen, como Conesa o San Antonio Oeste donde, por ejemplo, hay políticas culturales municipales que están apoyando al teatro independiente completamente, y con esos lugares nos hemos vinculado, con cada uno de ellos. Hoy en día estamos aportando, en cada uno de estos municipios, un equipamiento mínimo de luces: una consola, dimmers y una pequeña cantidad de tachos como para que realmente puedan desarrollar la actividad. Estos municipios se han vinculado con programas del Instituto que me corresponde desarrollar en este tiempo.

A mí me parece importante, después de haber escuchado hoy la disertación anterior que, ante este reclamo que se hacía de falta de políticas públicas, poner en valor lo que ha significado el Instituto en la Provincia. Yo vengo de muchos años de teatro, antes de que el Instituto existiera, y hacíamos teatro y organizábamos todo lo que era gestionar y organizar para poder hacer teatro. Desde esa realidad (que hay gente acá que la conoce) a la que tenemos hoy, hay una distancia inmensa. Hoy todas estas salas de teatro independiente están en más de un 80% equipadas en luces, sonido, aire acondicionado, infraestructura. Se da muchas veces hasta la construcción de salas con el Instituto. Fíjense que hasta existe, desde hace unos años, un subsidio para reponer las lámparas en las salas de teatro. Habría que ver si está la estadística de cuánto ha invertido el Instituto en todos estos años en la Provincia. Me parece que hay que ponerle un valor, soy de los que piensan que al Instituto hay que defenderlo y, obviamente, también reclamarle las políticas que no se están llevando a cabo. Yo realmente veo, desde mi rol de representante, que la actividad teatral en la Provincia realmente es significativa, y creo que tenemos que valorarla y aprovechar las circunstancias que tenemos. La mayoría de las salas de teatro que están gestionadas por grupos generan eventos que muchos de ustedes conocen, como "El Patacómico" de El Bolsón, el festival que se recuperó acá de "Primavera Teatral Bariloche", el "Cipo Danza" que es en Cipolletti, el "Festival Internacional de Cipolletti", "El Festival Internacional de Títeres: El Biombo", el festival Internacional que organizamos en Bariloche; el circuito nacional de la Hormiga Circular que hace una diferencia, no sólo a nivel nacional en la organización de circuitos; el circuito nacional de teatro infantil que organiza el Grupo Libres, en Beltrán; "El Galponeando" que es un encuentro de talleres de teatro adolescente, con una concurrencia de 200 chicos, en Beltrán, el "Merícolorado", que se hace en Río Colorado; "El Festival del Sol", que se hace en Las Grutas; "El Festival Internacional de Títeres" en la Comarca, que organiza Gabriel Sánchez en Viedma. Todos estos eventos están subsidiados por el Instituto, son todos eventos que están consolidados;

entonces ponen de manifiesto que, además de tener salas, de tener muchos grupos, generamos eventos, lo que marca las posibilidades que tenemos de hacerlo. Teniendo todo este material, esta posibilidad de haberse generado acá la Universidad de Río Negro y formación que también hay en el IUPA de Roca, yo veo una gran posibilidad de desarrollo, y para eso hace falta fundamentalmente organizarse y recuperar la discusión. La discusión política que se daba en algunos momentos, una discusión política para definir hacia dónde queremos ir, qué planes de capacitación debemos tener, qué fiesta provincial queremos hacer, etcétera.

Yo me voy a permitir anunciar algo que en el ámbito teatral se reclamaba y también es una instancia importante y en esto rescato el acompañamiento de la Secretaría de Cultura de la Provincia: en la Fiesta Provincial, que este año se va a hacer en Beltrán del 21 al 25 de noviembre, vamos a conformar el Consejo Provincial del Teatro. Esto está previsto en la Ley del Teatro y es básicamente un órgano consultivo, donde nos podemos sentar a discutir la Secretaría de Cultura con su política cultural, el Instituto y representantes de las localidades. El Consejo Provincial del Teatro está constituido por la Secretaría de Cultura, el Instituto, un representante de cada zona teatral de la provincia y un representante de las salas. Las salas han sido la preocupación del Instituto, porque todo lo que se manifestaba en la mesa anterior es real, es cierto. Hay salas que se comen a los grupos y se deja de producir teatro, producen un desgaste, no se logran las estrategias para sostenerlas y la gente se cae. Es importante sentarse a reflexionar por qué, tenemos que buscar y encontrar los mecanismos para que las salas sean sostenibles y eso no depende sólo del Estado, depende de todos y de la capacidad que tengamos de organizarnos y de encontrar las estrategias. Hay ejemplos puntuales, La Hormiga Circular lo hace, La Caja Mágica lo hace, hay salas que logran autogestionarse, sostenerse y que se dé esa ecuación económica que tiene que darse en cualquier sala: que los ingresos tienen que estar arriba de los gastos y superarlos,

para seguir sosteniendo esos espacios. Esto es posible porque hay un Estado y un Instituto dispuesto a acompañar.

Bueno, básicamente eso es lo que yo tenía para decir. El Instituto tiene una línea amplia de subsidios, no sólo para grupos sino también para salas. Por suerte en esta provincia se están recuperando en los últimos años las solicitudes que los grupos han hecho, se han recuperado muchas salas, solicitaron subsidio de funcionamiento que les permiten solventar buena parte de los gastos anuales. Hoy se hablaba, lo planteaba Gaby, que el Instituto apuesta a la línea de subsidios de funcionamiento de salas, que permite cumplir con una parte importante de los gastos (luz, gas, teléfono, cosas que se rompen en la sala). Si ensaya un grupo que no es de la sala, en la solicitud de producción de obra se puede prever el gasto del alquiler de ese espacio. Y las salas tendrán que mostrar las estrategias para que, cuando esa obra se estrene, esté previsto un ingreso que le permita equilibrar los números, esto es así. Creo que es así como debemos trabajar y consolidar el desarrollo del teatro, no hay otra historia. Hoy, una persona planteó esto de qué queremos con la sala, tener una sala implica asumir la responsabilidad de sostenerla, administrarla, es como tener un hijo. Creo que la decisión pasa por eso, me lo tengo que plantear, y acá en Bariloche, particularmente, fíjense -y esto sin menospreciar para nada porque yo valoro muchísimo el trabajo que se hace en cada uno de los espacios-, pero justamente, las personas que están hoy acá estaban hablando de los espacios, que son espacios alternativos pero que no son teatros. Ustedes como barilochenses tienen que discutir esto para ver cómo nosotros ante la Provincia y el Instituto podemos gestionar y acompañar. Yo hoy lo decía en la conferencia: un horizonte hacia donde ir, que no pase por decisiones solamente nuestras. Uno puede venir y decir "vamos a hacer una sala de teatro acá", pero el tema es decir "acompañamos al Brote y terminamos esa sala" o "no, eso no puede y buscamos otro espacio y lo acompañamos desde la Universidad también". Es importante porque lo que yo siento como representante es que esto es muy ambiguo, cuesta decir "¿para dónde gestionamos?". La Biblioteca ha sido un lugar

histórico del teatro independiente en Bariloche, un lugar querido, un lugar donde se han desarrollado eventos provinciales, todos los teatristas de Bariloche han llevado sus obras, han hechos funciones, hoy se da una situación particular, habrá que ver si recuperamos, si seguimos subsidiando esa sala para siga siendo un espacio emblemático barilochense. Yo me reúno con la gente de la Comisión Directiva de la Biblioteca, pero a veces me pregunto hasta dónde avanzo, porque no sé si la gente del teatro en Bariloche quiere realmente que ese sea un espacio para el teatro independiente. Bueno muchas gracias.

Jerónimo: Buenas tardes y quería agradecer la invitación. Mi formación viene del teatro independiente, desde los '80 hemos caminado por un montón de formaciones. También mirando a mayores, tomando el riesgo de hacer teatro. Apostábamos a una ética y a una estética del teatro donde había un riesgo -más adelante voy a cerrar esto que me parece muy importante, cuando termine de contarle la realidad teatral de mi provincia cerraremos este punto-

Yo quisiera contarles que La Pampa tiene una realidad bastante extraña, ya que es una provincia que no tiene un desarrollo teatral, si bien hay teatreros, aparecen grupos esporádicos y hay algunos grupos que son fuertes y tienen continuidad en las ciudades de General Pico y Santa Rosa, después son comunidades pequeñas. Oportunamente, en las comunidades pequeñas, los mayores, los primeros pobladores, hicieron un lugar para encontrarse haciendo teatro, hay pequeños teatros, incluso hay teatros de verdad, digamos, con palcos, piso de madera, y están ahí, quietos. Yo hace 2 años que estoy en el Instituto y me he propuesto con la actividad poder recuperar esos espacios, con la gente. Los recuperamos desde este punto: que la necesidad sea de la gente, no impuesta por uno, como ver esas necesidades de afuera y el pueblo se despierta y tendrá su teatro.

He hecho un corredor teatral desde Rancul, Realicó -para los que no conocen la provincia, desde Córdoba hasta Bahía- y hasta General Acha, que sería al sur: Pico, Santa Rosa, Toay, Guatraché y

Acha. Esas salas deberían estar equipadas, son para 300 personas, algunas más grandes. En Santa Rosa está el "Teatro Español", que es una sala oficial, centenaria, muy equipada: 100 canales de dimmers, consolas y demás; el único problema que hay es que está siendo avasallada por elencos de calle Corrientes, de Buenos Aires, porque no hay distinción de las políticas oficiales con respecto a la provincia. Tenemos una sola sala independiente, que se compró y se armó por todos los teatreros del lugar. Hicimos una asociación y tiene un orden de construcción, se podría decir: primero se establecieron las butacas, el escenario, dónde centrar la luminaria, los telones, y ahora por último, lo que se terminó de hacer fue un loft con nueve camas, cocina, heladera, microondas, como para recibir a los grupos de gira.

Luego tenemos circuitos teatrales también nacionales y algunos los tomamos de los que bajan para el sur, tenemos Salas en Red que es un programa en el que las salas se vinculan entre sí, con la de otro pueblo. Y sucedió que los pueblos no se conocían, los que estaban haciendo por el teatro, promoviendo arte, no se conocían. Salas en Red es un proyecto (lo hicimos junto con el Negro) que lo han tomado Neuquén, Chubut. Lo interesante es que se está haciendo regional y hacemos una gran convocatoria por provincia. Nosotros promovemos los fondos y, en mi caso, cogestionamos con Cultura de Provincia. Una vez que tenemos todo el material, todos los elencos, nos avocamos a las salas y les decimos "pueden elegir cuatro elencos para su comunidad", entonces ahí viene el problema y el riesgo: tienen que pensar, equivocarse también porque a veces la ética y la estética del elenco no va con el pueblo, hay pueblos que no tienen a alguien con una nariz o alguien haciendo danza o alguien haciendo espectáculos para niños. Las salas se ponen en riesgo, diríamos; a su vez tienen que conseguir el elenco, darles la comida, el alojamiento; ese es el riesgo que tienen que tomar y a su vez convocar a la comunidad. Lo interesante es que este proyecto hace que el espacio se relacione con el municipio, con el carnicero, con la radio del pueblo donde se hace la propaganda porque, por lo general, no hay dinero para hacer

esa difusión. Comienza a estar con poco más vivo el pueblo, comienza a movilizarse.

Ya les conté que teníamos una sala independiente y luego tenemos alrededor de 40 lugares en distintas partes de la provincia que ni siquiera son municipales, son de clubes, que fueron hechos hace tiempo y están ahí. Con estos circuitos, que estamos despertando, estamos convocando a la gente, estamos trabajando. Cuando yo hablaba de ética y estética yo creo que hoy, no sé qué es lo que sucede, porque esto se relaciona con lo que han dicho antes: ese riesgo de poner algo en escena lo tienen resuelto, van al INT y le bajan un subsidio, luego eso lo veríamos en el escenario. Como si fuera algo simple y pasamos a otra página, ya está. Y se están olvidando de los contenidos, de la calidad, del trabajo de investigación, de todas las cuestiones periféricas que utiliza una obra de teatro para llegar a un hecho concreto. Todas las salas que están en ese circuito están equipadas con el equipamiento mínimo, algunos lo han recibido del Instituto, otros han sido comprados por la gente del lugar, los elencos también han recibido su equipo, tanto de sonido como iluminación. Siempre estamos tratando de que, cuando se compran estos sistemas, sean sistemas que tengan un orden de compra, a veces no hay que comprar 10 faroles si no tenemos el dimmer, o no podemos comprar una mesa de 12 canales (lo ideal sería una de 24 canales, por los distintos formatos técnicos que tienen las luminarias de la actualidad). Hay asistencia, todo lo que baja del Instituto lo bajamos también en Santa Rosa. Yo como representante trato todo el tiempo de tener comunicación con mis pares, para ver y promover la actividad teatral. Y sobre todo mirando y haciéndonos socios, en mi caso, de las AM o FM, que son un vínculo bastante importante para nosotros que no manejamos dinero para difusión de nuestro circuito.

Moderador: Creo que con todo lo que escuchamos, seguramente van a surgir preguntas y necesidad de debate, así que estamos atentos.

Espectador 1: Héctor, ¿me podés aclarar más o menos la diferencia entre teatro y lugares alternativos?

Segura: Uno considera como teatro un espacio que está destinado al desarrollo de una obra de teatro. Los espacios que hay en todo lo que es el Valle, en todas las zonas, que mucha gente de acá conoce, son salas que tienen gradas, butacas, una parrilla de luces, donde la instalación eléctrica está hecha específicamente para ese lugar, con dimmers, con la caja negra armada.

Espectador 1: Pero yo soy de Bariloche, la sala “El Brote” no tiene esa...

Segura: La sala “El Brote” es una sala que tiene una limitación importante por la cantidad de público, porque no tiene la altura adecuada, se pueden celebrar algunos espectáculos, hay muchos donde la escenografía y la técnica van a ser imposibles para sobrellevar una obra de teatro. “Araucanía” es un espacio más amplio que muchos acá conocen, pero también tiene limitaciones con la altura.

Espectador 1: De todos modos, ¿eso no sería una dificultad para el teatro?

Segura: No... se pueden hacer muchos espectáculos, de hecho en Araucanía se hacen muchos espectáculos. Se está aportando en ese sentido, son espacios que tienen hecha su solicitud de subsidio de funcionamiento de sala. Que se subsidie el espacio para que se desarrolle la actividad. Ahora, la ganadora del provincial de este año en Río Negro, “La Razón Blindada”, es una obra que no se podría hacer en ninguno de estos espacios adecuadamente.

Espectador 1: Pero deben seguir existiendo estos lugares.

Segura: Exacto, por eso dije que no menosprecio, ni dejo de valorar, me parece bien que estén, son espacios con mucha historia.

Espectador 2: Yo por ahí, quería contar un poco mi experiencia de estos cinco años y medio, en cuanto a encontrar espacio en donde poner las obras, y la verdad es que, lo comentaba un poco con algunos de mis compañeros, que lo más nos costó es encontrar la continuidad. Se puede hacer con lo que se encuentra: una función

en Araucanía, después no, después no sé, una o dos funciones en La Baita, pero después tampoco, pasan dos meses. En El Brote sí que hay un poco más de continuidad, pero pasa esto con el espacio. El tema de la continuidad nos juega bastante en contra a los actores, es como que uno plantea un esfuerzo de trabajo en tres o cuatro meses, seis meses o nueve meses, y una vez que llega a querer arrancar..., en la Biblioteca hemos tenido que esperar medio año para poder usarla. El tema de la continuidad es realmente importante porque no es lo mismo que se instale “_Este mes todos los viernes en el espacio tal va a estar esta obra” entonces una va, hace una nota en la radio y a la gente le queda, o en lo gráfico, sale una nota en el diario o las carteleras que salen, que nos apoyan un montón. Porque si es “_Hoy viernes, bueno cada dos fin de semana...”, eso te juega muy en contra. Entonces es reflexionar en cómo se puede hacer para generar una continuidad en los espacios.

Moderador: Quisiera retomar el término que había traído Guillermo Parodi: el concepto de crisis. Me parece que Bariloche está en el medio de ese peligro y oportunidad, y es bueno que regresemos ahí.

Parodi: Siempre que estemos en crisis es porque tenemos que encontrar un camino nuevo; así que no hay que tenerle miedo a las crisis, al contrario, me parece que tiene que ser bienvenida si la sabemos tomar con sabiduría y con serenidad y nos sentamos todos a reflexionar y a pensar y respetamos al interlocutor, me parece que hay que encontrar caminos. Sí, hay una crisis de espacio, sucedieron algunos hechos en Buenos Aires, por ejemplo, cuando sucedió lo de Cromañón generó un desencadenamiento hasta lo administrativo, porque los que estaban en la gestión pública dijeron en ese momento “_Tenemos que cuidarnos”. Entonces empezaron a haber problemas para la habilitación de esos espacios, lo cual generó una crisis de espacio. Más allá de ese hecho, es cierto que los espacios tienen esta dificultad, por distintas razones, en todo el país. Por ejemplo, hay una localidad en Maipú, Mendoza, que tiene problemas para habilitar las salas de teatro independiente porque la reglamentación que existe es para

habilitar espacios donde se aglutine gente, o sea, whiskerías, cabarets, clubes; la sala teatral no está contemplada en la legislación. ¿Y por qué en ciertos municipios se resisten esas reglamentaciones? Porque las whiskería, los bares, pagan determinados impuestos, y un espacio para actividad teatral está exento de un montón de impuestos, porque se supone que la actividad cultural genera capital simbólico, es un bien que se supone incentiva y hace crecer a la población. No es tampoco la culpa del funcionario, quiero decir, cuesta hacer la reglamentación porque ¿qué va a pasar? Si se genera esa figura, todas las whiskerías, los cabarets y esos espacios van a querer habilitarse con esa reglamentación porque hay un tema con los impuestos. En muchas localidades pasa eso. En otras localidades, por ejemplo en Corrientes, hay un teatro que es flotante, está en el río, maravilloso, un teatro en el río, bueno, no se puede habilitar porque el municipio llega hasta la orilla, el río no le corresponde al municipio, le corresponde a prefectura, pero a prefectura no le compete habilitar zonas teatrales. Esa sala carece de habilitación.

El espacio también entra crisis: salimos del escenario a la italiana y nos instalamos en un espacio no convencional, una sala que no respeta ninguno de los lineamientos. Esto está estudiado en 2.500 años de desarrollo de la actividad teatral. Los señores arquitectos han sabido hacer estas tareas: “_Desagotamos a la gente por acá, por acá salen seguros”. Un espacio no convencional no contempla todas esas cuestiones. Es eso, un espacio no convencional. Tenemos ahí una tensión también, porque en términos de habilitación una sala tiene hoy que cumplir con determinados requisitos, la gente tiene que estar segura. Esto genera que se ensaya ocho meses para hacer dos funciones o temporadas de dos meses a una función por semana, o sea, se ensaya ocho meses para hacer ocho funciones y después te guardás todo en tu casa y tratás de participar en algún festival, que por suerte el Instituto los hace. Claramente es una situación compleja.

Hoy estuvimos reunidos en una sala “El Brote” y hablamos detenidamente de esta dificultad de disfrutar y sostener estas salas en el tiempo. Porque no es solamente entregar la sala al grupo de

teatro, con butacas, con paredes, esa sala se tiene que sostener con público que viene y esto lleva de vuelta al público, ¿junta público o no el teatro? ¿O somos nosotros mismos que nos vemos a nosotros mismos? Hay que seguir pensando, hay que seguir discutiendo. Por esta crisis se han generado nuevos lenguajes, eso está bueno. Las temporadas son más cortas, los espectáculos se achican en cantidad de actores, el teatro independiente no es masivo y no lo va a ser porque es la generación del lenguaje propio, que tiende a la cosa pequeña. Teatros no convencionales son teatros más pequeños. Pero también han surgido los espectáculos grandes en espacios enormes, otros lenguajes más performáticos, más rápidos... No sé si estoy haciendo algún aporte, estoy mencionando esto que pasa, la crisis que tienen los teatristas para poder ocupar espacios y desarrollar su actividad.

Espectador 3: Cuándo terminaste tu exposición dijiste “_Y no contamos con presupuesto para la difusión”. El tema es buscar al público ¿Cómo lo hacemos si no nos visibilizamos? La única forma, además de salir con el megáfono a la calle y hacerlo artesanal, que me parece súper válido, pero la forma son los medios masivos de comunicación, y no solamente estoy hablando de una cuestión de inversión, de publicidad. El tema es generar una capacitación, una formación, o que los mismos artistas reconozcan que hacer una gacetilla no es un favor, sino que es una profesión, que es un tiempo, que es un trabajo. La gran discusión que se está dando en la mesa anterior y en ésta es empezar a reconocernos en cada rol y valorar el trabajo. Es un trabajo y el compromiso también es ser remunerado de alguna forma, para que genere nuevas instancias para poder seguir. Y la difusión: mi propuesta es que en estos encuentros de práctica teatral se toque el tema de la difusión y la gestión. Me parece que si el primer encuentro fue acerca del público, en éste fueron las salas; tenemos el público, tenemos el espacio y en el medio ¿qué nos queda?

Jerónimo: Quisiera contarte que vengo de realizar el festival internacional del Portal de la Patagonia que, aunque a Río Negro no le guste, el portal es La Pampa [se refiere al Circuito Nacional de Teatro]. Mi gran preocupación es la difusión. Como conté, hace

unos años que estoy en la gestión del Instituto y primero se instalaron los proyectos para promover la actividad teatral, eso está. Bueno, vamos por el público, qué socios busco, yo hable de las AM, de las FM, yo me asocié con ellos y ellos hacían enlace con el interior para difundir el evento. Pero a su vez puse un gestor de contenidos en las redes virtuales, si ustedes entran van a ver lo dinámico que es, todo el tiempo está cambiándose, pero este gestor estaba ahí todo el tiempo.

Espectador 3: A eso es a lo que voy, el artista tiene que crear, el gestor es el que comunica y hace la articulación, eso es lo que estoy planteando. Focalizar en eso, ese intermediario entre la creación y el público.

Parodi: El teatrero tiene que pensar también a quién va dirigida la obra, esto es lo que hace que la gente venga o no, y también puede pensar en estrategias. Muscarí, por ejemplo, cuando hacía “Mujeres de carne podrida” -estoy hablando de hace 20 años-, encontró una manera del teatro de él, que era así: hacía intervenciones, intervenía espacios, intervenía halls de otros teatros, poniendo a cuatro mujeres desnudas a repartir volantes. Era de alto impacto, me parece que la estrategia también la puede pensar el teatrero.

Espectador 3: Eso es lo que digo. Cuando los artistas mandan la gacetilla o dan el dato duro, no generan invitación. Eso es lo que no pasa a nosotros como medios que debemos andar interpretando qué es lo que quieren transmitir. Eso es lo que te planteo, que nos sentemos a ver cómo comunicamos.

Magliarelli: Yo creo también que hay que empezar por otro camino para cómo generar público. Se empieza desde la escuela, llevar al teatro a alumnos de las escuelas primarias, llevarlos a los de la escuela secundaria. Creo que no podemos olvidarnos de la formación, y creo que el Estado tiene esta obligación junto a la gente de teatro, porque es la gente de teatro la que va a ir a las escuelas a mostrar cuál es la actividad. Inclusive ir más allá, despertar cierto interés por la formación y seguramente tendremos más artista cuando empiecen a crecer.

Espectador 4: Se escucha mucho la idea de crisis. Dentro de las políticas culturales de cualquiera de los organismos hay que plantear también cierta idea de fomento. Se habla mucho de fomento, sin embargo en la propia Ley del Teatro aparecen no sólo el fomento, sino el desarrollo y el perfeccionamiento. Son tres objetivos muy distintos que incluso hablan de perfiles de artistas y de perfiles de espectadores para esos objetivos, eso podría dar respuesta a esa famosa crisis. El INT o la Secretaría de Cultura de la provincia, respecto de las prácticas de gestión que hacen sobre el teatro, sus políticas coyunturales ¿generan identidad en el arte? Es como una pregunta medio abstracta, pero como se habla de crisis de espectadores... Yo creo que en la sala La Máscara y otras varias, no tienen problemas de espectadores porque son salas que tienen procesos identitarios que sostienen, vienen al lado de políticas culturales, y por la propia acción de los artistas en sus prácticas. Creo que habría que empezar a debatir qué proceso de identidad están favoreciendo las políticas de culturales que tienen en los organismos.

Magliarelli: El problema es que en la Patagonia todavía estamos tratando de generar ese proceso de identidad.

Espectador 4: Yo no estaría tan de acuerdo, creo que La Hormiga Circular tiene un proceso de identidad muy fuerte que lo viene trabajando. Creo que lo que está haciendo falta es una articulación entre las políticas culturales de Estado y esos procesos de identidad que están trabajados y que necesitan no sólo el fomento, el desarrollo y perfeccionamiento.

Espectador 5: Me da la sensación de que parecen dos polos opuestos digamos, el teatrero por un lado, el Estado por el otro, por ahí hablaban de una relación paternal. Pero creo que la creación de la Ley ayuda al teatrero y le facilita la tarea, y tiene que seguir siendo así, más allá de que se haya acostumbrado, tiene que seguir aumentando esto para que el teatrero pueda seguir trabajando en crisis, porque sin crisis no va a crear nada.

Espectador 6: Soy Gerardo Luongo representante del grupo “Rajatabla” de Venezuela. Tenemos muchos puntos de

coincidencia, tanto en las políticas de Estado generada para con la cultura como en la crisis. También coincidimos en el sentido de que se vea la cultura no como un gasto sino como una inversión social, yo creo que es muy importante. Hoy en día rescatamos al público y las salas, nosotros, los que hacemos teatro comprometido, tenemos salas propias. Entonces ya nosotros como teatro alternativo privado de arte, teatro comprometido, no estamos haciendo acciones para contrarrestar ese otro tipo de teatro, el comercial, que es bueno que exista. En toda sociedad tiene que haber todo tipo de teatro, pero nosotros no podemos sentarnos y esperar que vengan otros a resolver el problema. Nosotros tenemos que ser activos en ese sentido. Entonces es la reflexión que yo hago escuchando todo lo que hemos escuchado.

Espectador 7: Soy Carlos Massolo, de La Hormiga Circular. Estuvo muy interesante. Con el corazón va esto, no como crítica. Hace seis años que en La Hormiga Circular tenemos un encargado de prensa y difusión. Hace seis años dijimos “_Solucionado el problema, tenemos una persona que se dedica a eso, es un profesional de eso”. Cuando nos cruzamos de brazos no vino nadie a la sala, pero por qué: el diario “El semanario” de Regina nos hacía notas de contratapa gratuitas y cuando se enteraron que teníamos un encargado de prensa nos quisieron cobrar mil quinientos pesos el espacio. El encargado de prensa les mandaba una gacetilla brillante, como nunca habíamos podido hacer, pero no la publicaban. No nos solucionó el problema, al encargado lo seguimos teniendo, lo respetamos. De la misma manera que respetamos tener un administrativo y tener un técnico, etc., etc. El problema no lo soluciona exclusivamente eso y es algo que por eso digo de corazón, hay que abordarlo, hay que ponerlo, hay que hacerlo, pero creo que lo mencionaron en varios lugares, se mencionó en la mesa, lo menciono el compañero. Hay un trasfondo que es ético y es ideológico. Apuntemos a la calidad, si el Instituto nos presiona para que tengamos calidad vamos a tener obras con honda repercusión, pero que después no vamos a tener dónde hacerla.

Parodi: También hay que hablar de la militancia, si nos hacemos cargo como militantes de lo teatral, de la actividad de la que venimos, la que armamos y la que queremos. Esto lo junto con la figura que nombró el compañero que tiene que ver con la identidad. Uno construye identidad porque construye lenguaje y construye lenguaje porque trabaja y trabaja porque se reúne. El teatro independiente nació en contraposición a lo que era el teatro comercial y empezó a buscar su lenguaje propio. Tenemos que volver a lo que sabemos hacer y hacerlo con todo el cuerpo y con toda el alma.

Espectador 8: Me parece que históricamente nos está sucediendo que el Instituto está por delante de la actividad, nosotros estamos atrás de lo que es el Instituto. Nos pasa algo increíble y también creo que tiene que ver con esto de la dedicación al teatro. Cuando uno va a trabajar a un banco, tiene que estar ocho horas “pelándose el traste” ahí en el banco. Cuántos de nosotros dedicamos ocho horas diarias al teatro. Encima la provincia de Río Negro tiene la particularidad de que ningún representante del Instituto ha repetido mandato, no hay un atornillamiento en el cargo. Si uno ve las políticas, hay una continuidad. No es que uno vino y borró todo lo anterior. Me parece que hay una tremenda oportunidad en el teatro y sobre todo en Río Negro y sobre todo en Patagonia. A mí me pasó de quedarme sin trabajo de un día para otro en la universidad, no importa por qué, pero en tres meses me puse a trabajar esas ocho horas diarias y a los tres meses ya estaba laburando y vivía del teatro. Está bien, tengo un grupo, tengo mi elemento de contención, pero logre volver a vivir del teatro. El Instituto tiene un subsidio para publicaciones teatrales y en la provincia jamás se pidió ese subsidio y no lo estamos utilizando. Yo soy muy autocrítico con nosotros mismos y me parece que tenemos que llevar propuestas. A lo mejor ese subsidio no se pide porque no se adapta a nuestra realidad. Bueno, elevemos una propuesta que cambie ese subsidio y que sea útil para la actividad y se empiece a utilizar.

Espectador 9: Yo primero quiero agradecer la participación y la honestidad intelectual de la mesa, la verdad, ha sido un debate

muy reflexivo. Quiero tomar la idea, la imagen de Guillermo con respecto a la crisis. El teatro independiente empieza con la crisis y sigue en crisis. Crisis es una definición del teatro independiente. El teatro independiente se desarrolló casi durante setenta años y creció muy lentamente sin Instituto Nacional del Teatro. La mirada tiene que ser un nuevo análisis. La podría categorizar así: la famosa crisis tiene una parte que tiene que ver con el lenguaje, otra con la participación y otra con el problema del espacio. Son esas tres cosas, y casualmente el teatro independiente nace con un espacio nuevo, con un lenguaje nuevo y una nueva participación. Son las mismas que cosas que en una época de crisis generaron el teatro independiente, ahora están de una manera similar.

Yo quiero desestimar cualquier tipo de comunicación, la difusión señoras y señores, se da de boca en boca, por ningún Facebook, por ningún sistema de red social, va de boca en boca. Hagamos buenos espectáculos y tendremos los teatros llenos.

Quiero cerrar con un solo ejemplo. Cuando yo empecé a hacer teatro no existían más que las comedias musicales comerciales. Estaba Pepito Cibrián y algunos alumnos haciendo comedia musical en la calle Corrientes. Hoy en día hay un colectivo teatral de comedias musicales que hacen chicos jóvenes, comedia musical independiente. ¿Por qué? Porque se crearon espacios. Si el teatro independiente son sólo las dos habitaciones que conocemos con una pared volteada, no entra la comedia musical. Entonces la arquitectura, con la crisis de espacio, está diciendo nuevas cosas que van a dar nuevas soluciones a la gente. Me pongo un poco a disposición para ayudar en lo que sea, desde esta mirada.

MESA 3: Equipamiento y seguridad en salas

Expositores: Alfonsina Stivelman, Cinthia Liberczuk, José Jerónimo.

Moderadora: Nora Pessolano.

Moderadora: En esta oportunidad, con eje en el tema: **Administración y Gestión de Salas Independientes**, la mesa de hoy, que inicia esta jornada, trata el tema "Equipamiento y seguridad en salas". Contamos con tres invitados prestigiosos, los voy a mencionar: Alfonsina Stivelman, Cinthia Liberczuk y José Jerónimo.

Voy a invitar a Cinthia con su ponencia y les voy a hablar quién es ella. Cinthia nace en la ciudad de Buenos Aires, se forma como docente en artes plásticas en el Magisterio de Bellas Artes Rogelio Yrurtia y es Técnica en Iluminación de Espectáculos del I.U.N.A. También estudió escritura, cine y crítica de espectáculos, trabajó como técnica de luces en el "Cine-Teatro 25 de Mayo" y en la sala teatral "La Carbonera". En los años 2009 y 2010 trabajó como asistente de la diseñadora de luces Eli Sirlin. También en el 2010 trabajó para Chango Monti. En el año 2011 se traslada a la ciudad de Bariloche donde reside actualmente. Es docente de *Diseño del espacio escénico y Luminotecnia* para la Licenciatura en Arte Dramático y de *Dirección de arte* para la carrera de Diseño Audiovisual, ambas de la Universidad Nacional de Río Negro.

Cinthia: Bueno yo quiero agradecerles a mis compañeros de la comisión organizadora de este evento, porque día a día hicieron que esto pudiera realizarse. Por darme este espacio, por considerar que en este Encuentro acerca de la temática del teatro independiente no podían faltar las palabras sobre la técnica. Así que aquí, junto a mis compañeros de mesa: Alfonsina y José, estamos haciendo frente a la tarea. Me voy a referir a la seguridad teatral por sentirlo necesario desde que llegué a vivir a Bariloche. No es que en Buenos Aires no fuera necesario, pero en Bariloche fue la gota que rebalsó mi vaso personal. Tiene que ver con el surgimiento de espacios que no son teatros propiamente dichos.

Uno de mis temas cuando empecé a dictar las clases de *Espacio Escénico y Luminotecnia* en la universidad fue el siguiente: "La vida está por sobre el arte y, si respetamos ciertas normas, nos cuidamos entre todos. Se puede hacer todo aquello en favor del arte que no atente contra la vida". Este fue uno de los lemas con los que comencé la clase y la terminé al final del cuatrimestre.

Propongo al teatro independiente dejar la transgresión para el espacio de la creación, ya que el espacio físico plantea sus normas, el límite está ahí, cerca o lejos. Por lo tanto el arte dramático también tiene sus límites, entendiendo a éstos como aquellos que permiten la convivencia segura de un grupo de personas en espacio y tiempo definidos. A esto se agrega que los teatros independientes se han instalado en espacios no convencionales, o sea, en fábricas, casas antiguas, propiedades horizontales. Esto abre un sinnúmero de desafíos a la adaptación de las normas de seguridad, ya que esos espacios originariamente no fueron concebidos para alojar a una cantidad grande de personas y tampoco fueron construidos específicamente contemplando estas normas de seguridad. Entonces hay que adaptar la infraestructura al nuevo uso que se le va a dar.

En Bariloche no existe ninguna ley específica para las habilitaciones de espacios teatrales. De hecho, lo hablé con Gabriela Otero, la coordinadora de la Asociación Civil El Brote que ayer estubo en una mesa. Los inspectores no dejan de encasillar al teatro en el marco de una habilitación comercial y la ciudad, según sus palabras que yo rescato, tiene una deuda pendiente con la cultura. En el 2006 aparece una ley muy específica para nuestro nicho. La ley 2147 de la Habilitación del Teatro Independiente, sancionada por la Legislatura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Entonces, me propuse hacer un recorte de algunas de las normas de seguridad que me interesaron para exponer e intentar interpretar sus razones, ya que considero que esta ley es una pequeña joya que se puede convertir en algo grande si empezamos a expandir los alcances de los espacios y no se acota solamente a la ciudad de Buenos Aires, podemos hacerla llegar a todo el país. Esta ley dice:

La sala de teatro independiente de Buenos Aires se clasifica según la capacidad de sus espacios:

- **Clase A:** hasta 80 localidades.
- **Clase B:** desde 81 localidades hasta 150.
- **Clase C:** desde 151 hasta 250.
- **Clase D:** desde 251 hasta 350 localidades.

Más allá de estas cantidades ya no se considera como un teatro independiente. Inclusive la ley establece: mientras se respete la capacidad máxima de la sala, se permite público sin asientos para espectáculos teatrales o se puede alterar la distribución y orientación de escenario y platea indistintamente, pero la capacidad máxima no puede ser superada. Los pasillos medios de ingreso y modos de evacuación del lugar, están directamente relacionados a la capacidad de la sala: por ejemplo, el ancho de los pasillos de la sala debe ser de 80 cm como mínimo para los primeros 100 espectadores, pero incrementa un porcentaje por cada localidad vendida. Los medios de ingreso conducirán directamente a la salida a través de la línea natural de libre trayectoria que no estará interrumpida ni se reducirá en ningún punto. El ancho de los medios de egreso también será calculado teniendo en cuenta la cantidad de espectadores. Los establecimientos de teatro independiente, pero con mayor cantidad de espectadores, es decir, de clase C y D, deben poseer puertas que abran hacia afuera, las que deberán poseer luces de emergencia individuales autónomas, debiendo señalizar los medios de salida y los desniveles con carteles y cintas fluorescentes.

Basándome en mis propias experiencias, me doy cuenta de ciertas informalidades e inconciencia que rodea el espíritu del teatro independiente. Tal inconciencia puede llegar a ser bastante peligrosa porque, a pesar de que la sala cumpla con todas las normas de seguridad, el punto está en aplicarlas día a día. Voy contar algunas de las situaciones en las que me vi involucrada a lo largo de todos estos años de trabajo, y con las que seguramente ustedes se identifican, para que no todo quede en un plano tan

etéreo. Hace algunos años, llevo el día del estreno de una obra y teníamos todas las entradas vendidas, reservadas de antemano. A media hora de empezar seguía llegando gente y, como sabrán, al teatro independiente le cuesta llevar a su público. Con algunos tenemos más compromisos que con otros, por razones personales o porque colaboraron con la obra. Entonces, dejo pasar a mi prima, y después dejo pasar a mi mamá, después dejo pasar a quien me donó la tela para hacer los bastidores. Entonces, de repente, tengo quince espectadores más en la sala y superé la capacidad. Pero como esas entradas no las vendimos, parece que esas personas físicas no están dentro de la sala y, sin embargo, ocupan un espacio. Todos los estudios que se hicieron sobre el ancho de los pasillos, los medios de egreso, todo fue en vano, no sirve de nada; tenemos quince personas más adentro de la sala. Se tapa la puerta de entrada, la gente se sienta en la escalera, se reduce el ancho de egreso. Se nos fueron todas las cuentas al demonio en ese sentido. De esto quería hablar, porque parece que la exigencia de repente es demasiada. Yo entiendo a la tensión económica que vive el teatro independiente día a día para llegar a fin de mes, entiendo todo. La mesa de ayer de salas locales, que hablaban de vender todas las localidades, de sobrevivir como sala con o sin subsidio. Lo que quiero evidenciar también es cómo esta tensión económica se descarga de modo muy negligente sobre el tema seguridad y las consecuencias que eso puede traer. Siguiendo con otro ejemplo, sacado de mis incumbencias del teatro independiente, en una oportunidad presencié cómo una directora de la compañía solicitó tapar las pequeñas luces que iluminan el cartel de salida encima de la puerta principal y de las escaleras, la razón era para que no se modificara la percepción del espectador en el apagón, ya que, de acuerdo a los cambios que tenían que hacerse en situaciones de escena, el ojo del espectador se acostumbra a la oscuridad y se verían los movimientos de los actores y la escenografía. El planteamiento fue el siguiente: en vez de hacer cambios dramáticos para que el apagón fuese de menor tiempo, la directora de la obra solicitó al técnico de la sala que prácticamente anulara la salida de emergencia. Si no está

señalizada, ¿cómo nos enteramos rápidamente dónde está? ¿Y si algo pasara, por ejemplo, que se cortara la luz? Demoraríamos un tiempo en encontrar la salida de emergencia, cuando ese tiempo es valioso para salir de la sala. Y demás está decir que la salida de emergencia no tiene que tener ni llave, ni traba, ni ninguna cadena ni candado, como pasó en Cromañón.

Continuando con la ley sobre el teatro independiente: para habilitar los teatros que posean hasta 100 espectadores, deberán colocar un plan indicador de los medios de salida en un lugar visible del establecimiento. La sala de más de 100 espectadores deberá presentar un plan de evacuación del establecimiento aprobado por la Dirección General de Defensa Civil. Pero no es que cuando sucede una emergencia el espectador va ponerse a ver -¿a ver por dónde salgo?- e interpretar el plano -¿dónde está la puerta?-. Yo quiero traer una experiencia: sé que en las compañías más grandes se hacen simulacros de evacuación, sin importar que en la sala haya 20 espectadores porque es una práctica que se puede llevar a cabo perfectamente. Propongo a los teatros independientes hacer un pequeño simulacro de evacuación donde se puedan distribuir las tareas, esto no tiene nada que ver con lo económico. ¿Qué es lo que espero en esas circunstancias? Lo primero es salir, lo segundo es quién le habla de un modo tranquilo al público para que salga de la sala caminando, lo tercero es quién se encarga de que la puerta permanezca abierta por si alguien entra en crisis y/o es muy grave lo que esté pasando adentro, para que la desesperación de unos no nos paralice y se pueda salir. Quien agarra el matafuego es una persona tranquila, que no tema; eso se puede distribuir de antemano. ¿Quién está más cerca? Si el operador de luces está más cerca de un matafuego, si al que designó la sala está muy cerca del otro porque se sentó cerca de la puerta por si pasaba algo. Y por último, quién llama a los bomberos. Hay muchas cosas de teatros más grandes que se aplican y que son de suma utilidad para los más chicos. Por ejemplo, el baño ignífugo es un tratamiento que hace a cualquier material resistente al fuego, es muy aplicado sobre telones y telas. Retrasa el encendido de dicho material, por lo tanto

da más tiempo para evacuar la sala en caso de siniestro. Explico esto porque otro factor de riesgo importante, que se agrega a los teatros independientes, es que los materiales que consiguen las compañías para trabajar son sumamente económicos y sumamente incendiarios, son más propensos a crear incendios. No me voy a poner fatalista, a hablar de Cromañón, pero bueno... Aparte son otras dimensiones, capacidad de salas, etc. Pero me parece que acá sí hay que citar las famosas medias sombras de Cromañón colgadas en el techo, que al incendiarse con la bengala desprendieron gas tóxico. Aunque la mayoría de los incendios se originan en el escenario, el calor que emiten las luminarias o posibles desperfectos eléctricos son el principal factor de riesgo. Es muy importante que ninguna pata, telón o pantalla de proyección esté apoyada o toque alguna luminaria. De todos modos, y preventivamente, debe haber varios matafuegos distribuidos en el teatro, según la capacidad de la sala regulada en la clasificación que dimos al comienzo. Por ejemplo, para las salas clase B (81 a 150 espectadores) deberán contar con 4 matafuegos convencionales: se ubicarán 2 matafuegos cerca de la puerta de acceso, 2 en los sitios más alejados de la puerta de acceso, en lo que es el espacio de representación principal; en la cabina de luces y sonido se ubicará un extinguidor de líquido carbónico 3.5 y los de mayor capacidad. La renovación anual de los contenidos de los matafuegos es obligatoria y si el contenido se vence, ya no surte efecto. Sin embargo, la ley no especifica baños ignífugos, no los pide ni para telones ni para telas, liberando al independiente del enorme presupuesto que sería renovar este tratamiento, punto en el que no estoy muy de acuerdo porque, como Legislatura de Gobierno puede rendir y afectar el costo, directamente se quita. La Ley 2.147 no suma una importante responsabilidad, solamente dice que la cabina de sonido y de luces tiene que ser construida con materiales, digamos, que no sean propensos a incendios y combustibles. Entonces Julieta Alfonso, Secretaria de Arte de la Asociación Argentina de Teatros Independientes (asociación que reúne a 57 salas de teatro independiente en Buenos Aires), propuso esta ley y me explicó que muchas veces los inspectores

les labran multas por este motivo pero que la Asociación apela posteriormente por tener una ley no tan específica que los ampare. Otro tema que tampoco contempla esta ley, pero que sería gestión de un especialista de seguridad e higiene, es la prevención de accidentes en los trabajadores. No hay ninguna ART para los técnicos del teatro independiente. El técnico puede tomar ciertas precauciones para trabajar y podría prevenir accidentes de diferente índole (el caso de zapatillas de goma, que es fundamental cuando se trabaja con electricidad, utilizar zapatos duros de seguridad para evitar golpes en los pies, si se corta la piel al trabajar luminaria, usar guantes para evitar quemaduras, no llevar en la manos ningún accesorio como anillos que podrían engancharse, tener precaución con el trabajo en altura, utilizar arnés si fuese necesario y, en problemas grandes de electricidad, la sala debe llamar a un electricista matriculado y no poner en riesgo al técnico que está preparado para abordar problemas menores; utilizar lingas; cables de acero especialmente que se deberían pedir con cada compra de luminaria, para asegurar que los artefactos, en caso de rotura de la morsa, no se caigan encima de la cabeza de nadie, ni de actores ni de espectadores). No he podido, por más que me pelee con todos, encontrar lingas en todo Bariloche. Y las varas tienen un límite de carga, hay que estar cuidando no sobrecargarlas. De nada vale un técnico que trabaja cansado y apurado en la altura. Eso atenta contra la vida de los técnicos. Muchas veces el técnico trabaja mientras están ensayando abajo y se puede caer una pinza, se puede caer algo encima de la cabeza de la persona que está abajo.

Para cerrar: la Ley de Habilitación de Teatros Independientes se solicitó a raíz de un vacío legal previo a la tragedia de Cromañón en el 2004. Y se implementó con cierta urgencia a raíz de este terrible acontecimiento. A partir de ahí comenzó un proceso lento pero progresivo de habilitación de todos los teatros independientes de la ciudad de Buenos Aires. Se trabajó expediente por expediente, haciendo las reformas edilicias pertinentes en cada caso porque, como dije, son fábricas o casas antiguas y hay que estudiar cada caso específicamente. Julieta

Alfonso, la Secretaria General de ARTEI me explicó que había que seguir la carpeta de cada teatro, los requisitos se modificaban, esos requisitos iban empujando a la ley misma. Se luchó cada proyecto en la Legislatura y se abrió un espacio U.P.E (Unidad de Proyectos Especiales) en el que fueron ayudados por un asesor, el Ministro Lombardi. Actualmente casi todas las salas están habilitadas y se realizan dos inspecciones anuales como en cualquier establecimiento. Esta ley no es nacional, lo dije al comienzo, las habilitaciones dependen de la municipalidad de cada ciudad y se pueden hacer adecuaciones tomando a esta ley como modelo, y contribuye a que haya un antecedente importante, pero cada uno tendría que trabajar junto a sus autoridades. Es fundamental contar con decisión política para realizar estos cambios. Y además, más allá de la regulación, el aporte de seguridad lo hacemos entre todos. En realidad, es importante que comprendamos las verdaderas consecuencias que tiene saltarse muchas de estas normas y por qué los inspectores chequean el espacio, muchas veces con trámite fiel, cuando chequean el espacio ni siquiera están informados de la ley. Acá hay una Ordenanza Municipal sobre cultura que ni siquiera conocen. Pero el punto es que nosotros tomemos conciencia de que tiene que cambiar la cultura laboral: desde el técnico que se sube a colgar, hasta el pibe que está en la boletería y que no tiene que dejar pasar más gente. Pido, deseo, que haya un cambio en la cultura laboral del teatro rionegrino y de la Argentina en general. ¿Por qué vamos adquiriendo malos hábitos? ¿Por qué hacemos las cosas mal si podemos hacerlas bien desde el comienzo?

Moderadora: Alfonsina es encargada y técnica de sala de varios teatros en el circuito off de la ciudad de Buenos Aires desde el año 2003. Trabajó en técnica y diseño de luces en diversos festivales en Holanda, Italia, Chile, Uruguay, Ecuador y Colombia. Ha realizado diseño de luces para diversos artistas como Marcelo Savignone, Gustavo Tarrío, Gabo Ferro, Andrés Binetti, Carlos Casella, entre otros. Tanto en su país como en el exterior.

Alfonsina Stivelman: Bueno yo quería empezar resaltando un poco la importancia de lo que estaba contando Cinthia. Para mí fue muy importante recibir la carpeta donde dice "2° Encuentro Internacional - Reflexión, Pensamiento y Práctica Teatral 2012". Para mí es muy importante que Cinthia baje la ley para nosotros. Porque hay una manera de pensar que debe llevarse con una manera de hacer acerca de todo. "Reflexión, pensamiento y práctica". Es sumamente importante para que después sepamos hacer, sobre todo los que vamos a continuar con las salas, vamos a continuar llevando adelante nuestra tarea, nuestro trabajo, sea arriba del escenario o en la cabina, creo que todos estamos tratando de contribuir permanentemente en ese sentido, o deberíamos, para ese espectáculo que está en escena. La seguridad de la técnica es de lo que vamos a hablar hoy, no porque haya una ley que a nosotros nos diga qué es lo que debemos hacer o cómo estar más seguros, sino por nosotros mismos. En escena tenés que tener un color determinado que se supone que tiene un valor, pero si se cae el filtro la escena deja de tenerlo y esas cosas son importantes para los ejecutantes. Ahí es donde a nosotros nos interesa, no sólo para que esté acorde a las normas. Yo soy técnica de sala y encargada y cuando viene la inspección hay cosas que se sacan para que no las vean, pero después las seguimos usando. Hay un punto donde debemos cambiar esta manera de pensar: cuando nuestra vida empieza a estar en riesgo no sé si lo vale, creo que no. En muchos lugares o salas muy pequeñas, también se trabaja con riesgos eléctricos muy altos, o con riesgos de cansancio, como los que decía Cinthia, que atentan directamente contra la vida de las personas. En el 2008, en Azul, falleció un técnico por caerse de una escalera de siete metros sin tener un compañero cerca y por manejar la tensión. Realmente suceden esas cosas y son claramente evitables y económicamente viables. En eso sentíamos que era importante hacer que baje un tema de la ley a la practicidad nuestra.

Yo soy de Buenos Aires y voy a hablar un poco del circuito y la forma de trabajar de Buenos Aires solamente. No voy a hablar de la manera de trabajar de Bariloche, no soy de acá, pero voy a intentar

suavizar los puntos de contacto entre lo que sucede acá y sucede allá. Yo no he trabajado nunca antes acá, pero he trabajado en otras provincias, he trabajado en provincia de Buenos Aires, en el conurbano, en salas también muy pequeñas y creo que hay cosas que se establecen de manera similar. La seguridad acá y la seguridad en Buenos Aires son un desastre. Yo traje algunas imágenes, que después voy a mostrar, del Complejo Teatral San Martín, que se supone debería ser uno de los ejemplos a seguir en cuanto a producciones. Es un teatro que depende del Estado, un teatro del circuito oficial de los más importantes de la ciudad capital. Van a ver el estado en el que se encuentran las instalaciones, el estado en el que se trabaja ahí y se van a dar cuenta de que, por más que se encuentren en una sala que alberga a más de 500 personas, es un desastre. Y no van a clausurar el Teatro San Martín. Por eso digo, los inspectores van a seguir trabajando en esas condiciones.

El circuito de Buenos Aires tiene tres estamentos, uno que se llama el teatro oficial, que son el Teatro Nacional Cervantes y el complejo de lo que es el San Martín, el Alvear, el Regio y el Teatro de la Ribera. Por otro lado, el circuito comercial, es el teatro donde van las producciones musicales: el Ópera, todos los teatros de la calle Corrientes, teatro La Plaza, todos los teatros donde un productor elige algo que vender, consigue alguna gente que lo venda y pone una obra. Y luego hay otros teatros que allá llamamos "el circuito off", o más bien llamado "teatro independiente", que depende más de actores o coreógrafos, o grupos que instalan su propia sala y, generalmente, están levantadas sobre propiedades, como dice Cintia, que eran otro tipo de cosas y se van adecuando a salas de teatro. Yo pensaba hace un tiempo que la seguridad y el trabajo en condiciones del técnico dependía de la manera en que estaba dada la producción. Que sólo en el teatro Ópera o en el San Martín las condiciones de seguridad serían válidas, o las condiciones de equipamiento serían altas, porque en esas salas hay más dinero. Entonces pensaba que el teatro independiente estaba mal equipado o en condiciones de trabajo a veces más precarias porque no hay dinero. Ayer se hablaba bastante -y eso

sucede en todos lados-: raramente la sala puede vivir de las obras, generalmente vive de subsidios. Es muy raro que en Buenos Aires la sala se auto-gestione el alquiler con las clases, es muy raro que le quede un margen de ese 30% que le corresponde a la sala de lo que se cobró por entradas, al menos no sucede en las salas chicas. Yo pensaba que dependían básicamente de la financiación. Entonces hice un trabajo de investigación en los tres circuitos, a ver qué era lo que sucedía. Y me encontré con que eso no era cierto: generalmente la financiación no tenía nada que ver, tenía más que ver con la mala planificación de las salas. Porque es mucho más caro un trabajo que está mal hecho, que hacerlo bien desde un inicio, seguro y en buenas condiciones de trabajo.

Yo soy encargada técnica de una sala que se llama "La Carpintería", dado que antes era una carpintería. Se abrió en 2010, es muy nueva. Me llamaron para trabajar ahí a los tres meses e abierta la sala. Se invirtió muchísimo dinero, más de seis mil pesos. Estamos hablando de un teatro bastante equipado, contrataron a una persona para que planifique la sala. El problema es que lo hizo de cualquier manera. Por ejemplo, los equipos PC: normalmente se manejan con una lámpara y un espejo reflector atados hacia un lente, eso hace que los rayos que corren hacia atrás tengan un espejo y salgan hacia el lente, lo que optimiza al 100% el rendimiento de la lámpara. Sin el espejo ese artefacto pierde entre 40 y el 60 % del rendimiento de la lámpara. En la sala, esos espejos no son espejos, porque son equipos chinos que traen un papel que simulan ser un espejo, pero no es para alta temperatura y por lo tanto se quema y queda papel quemado adentro del farol. Es un equipo nada barato y tiene menos de dos años de uso, pero sale más caro un equipo que no sea chino. En el mismo estado estamos con las consolas: tenemos que comprar una consola porque la que tenemos es china, no funciona, funciona muy mal; hemos tenido que cambiar de 4 a 6 potenciómetros y eso también es dinero. Era mucho más barato comprar una buena consola que comprar esa, arreglarla y en dos años tener que comprar una nueva. En cuanto a los dimmers, la persona que diseñó la sala los puso dentro del escenario, entonces cuando se quema un farol en función en "La

Carpintería" hay que bajar de la cabina, cruzar el escenario, decir "permiso, disculpen, tengo que llegar a los dimmers" y volver a la cabina: es totalmente imposible. Cuando le consulté a la persona que lo diseñó, me dijo que lo hizo porque le gustaba. Yo le expliqué el problema que eso produce y me dijo que tiene que haber una persona con handy en los dimmers. Pero esto no es un teatro comercial, no es un teatro a la italiana como para que yo tenga los dimmers arriba o abajo del escenario. Tener los dimmers en el escenario genera supuestamente un ahorro en cable. En el teatro a la italiana eso se construye así porque estamos tres pisos abajo o tres pisos arriba, porque el teatro a la italiana tiene 30, 40 metros para arriba o para abajo y eso saca el ruido, hay una persona con handy, etc., cosa que en el teatro independiente no existe, yo trabajo sola como técnica de la sala, es una locura ese pensamiento.

Lo que yo quiero decir es que hay que ver la planificación primaria de la sala o de la compra de equipos, para que sea mucho más redituable, no sólo el costo. O sea, tener un equipo aceptable da mucho mejor espectáculo que no tenerlo y esos costos que parecen inviables generalmente no lo son, la diferencia es mínima. Eso un actor no tiene por qué saberlo, un espectador que va a una sala tampoco, pero existe la necesidad de asesorarse con la persona indicada como para poder hacer eso bien desde el inicio. Yo creo que está bien que haya profesionalización de cada área. Pero hay algo que sucede mucho, que sucede en Buenos Aires, no casi en Capital pero si en las zonas de conurbano y muchísimo en provincia: la mecánica del teatro de grupo, donde todo el mundo hace todo, en pro de la sala, en el rol del técnico. Yo cuando empecé a ser técnica no existía el IUANA, ni la carrera de Iluminación y sí algún lugar donde daban un curso privado. Por lo general es algo de oficio, que se aprende, o sea, el tipo que está haciendo técnica te va enseñando y vos vas haciendo y vas rompiendo y vas aprendiendo. Ahora hay una institución, pero está en Buenos Aires, y no hay muchas carreras de iluminación, ni en Argentina, ni en el resto de Sudamérica, que se dediquen a espectáculos. Sí las hay para cine o para arquitectura, para otras carreras, pero no que

se dediquen al acto teatral, de danza o música. Hay un vacío fundamental que tiene que ver con la formación, que es lo que permite la profesionalización. Permite que el actor se dedique a actuar y si alguna vez se siente interesado en aprender lo que sea, puede hacerlo como todo el mundo. La profesionalización es muy importante. Sé que es muy difícil encontrar un técnico, ¿de dónde lo saco? ¿De dónde saco alguien que no sea un eléctrico, sino que sea un técnico? El técnico tiene un compromiso con el espectáculo. Éste depende mucho de que el técnico esté comprometido con lo que hace y que no lo haga porque sí.

Voy a buscar algunas imágenes del Teatro San Martín, de tres salas: la sala Martín Coronado que es la principal, la Casacuberta que es la segunda sala, semicircular, para unas 400 personas, y la Cunill Cabanellas que es la sala experimental y fue hecha de nuevo hace cuatro años, más o menos, es muy pequeña y está en el subsuelo. La sala Martín Coronado y es una de las salas más complejas de trabajar. Tiene un equipo de técnica que está de 8 de la mañana a 10 de la noche, pago en tres turnos, que podría tranquilamente corregir los problemas que hubiese, suponiendo que quisieran. Pero hay una lógica de pensamiento bastante municipal, más que artística, que hace que eso no suceda. Yo les voy a mostrar el San Martín para que vean que no depende de cuánto presupuesto o cuántas gradas tenga el teatro, sino de voluntad de hacerlo básicamente. Insisto, todo esto es opinión personal. Yo no tengo una ordenanza sino que tengo experiencias que me han sucedido y saco conclusiones. Probablemente algunas estén bien, probablemente en dos años piense otra cosa, yo no sé. Pero bueno, lo veremos.

IMAGEN (de cables muy desordenados y a la vista): Esto es la sala de pacheo de la Martín Coronado. No sé si están familiarizados con el pach: es donde uno enchufa las luminarias que van a llegar a la consola. Ese es uno de los tableros. La sala cuenta con más de 200, casi 300 canales de dimmers.

IMAGEN: Ese es el sistema de conexión a la pared. Las llaves están muy bien ubicadas como ustedes verán [es irónica].

IMAGEN: Este es el dimmer, los cables que salen, así es fácil de solucionar cuando hay inconvenientes [es irónica].

IMAGEN: Estas son las resistencias del dimmer, por ahí pasa la tensión. Está a la vista, debería estar tapado con un enrejado. O sea, así como lo están viendo es donde trabajo, ahí es donde circula tensión.

IMAGEN: Esas son las resistencias con todos los tornillos a la vista, a pesar de que todos los materiales que están viendo son conductores. Eso que está ahí es un cable cortado, un cable libre. Algo que no debería existir en ninguna parte, se debería usar cinta aisladora o cambiar el cable, que es lo más fácil.

IMAGEN: Este el pach. Este es muy fácil de identificar, como verán, es muy vistoso porque tiene enchufes [irónica, se ve muy caótico].

IMAGEN: Estos son los dimmers. El tablero principal con todos los tornillos a la vista, todo plausible de ser tocado, eso está prohibidísimo. Todos los tableros deberían tener una tapa, algo de cubierta atornillada, no poder sacarse esa tapa de forma manual. Todo conduce a 220 porque lo único que no conduce es la tierra, que son los cables amarillos. Lo primero es que el código debe ser respetado y acá lo que hay son muchos puentes hechos con cualquier cable y todos esos cables, en realidad, son para algo revestido, entonces eso se transforma en conductor. Hay códigos de color que hace que el positivo sea rojo, el neutro sea celeste, el verde, amarillo o negro sea la tierra, pero eso no tengo idea si está respetado. Hay colores blancos que no me atrevería a decir qué son.

IMAGEN: Esto es de la Casacuberta. En principio presenta tablero afín. Existe una tapa que ellos sacaron con tornillo para que yo pudiera sacar la foto, lo mismo debería haber sucedido en los otros. Estos tableros están correctos, mucho más proliferos, como verán, los dimmer también, mucho más proliferos.

IMAGEN: Esto es el pach: se hace uno a uno directamente por cable. Cuando yo quiero enchufar, saco un tornillo, enredo ahí el cable y lo vuelvo a atornillar ahí adentro. Esos son los 200 dimmer de la sala Casacuberta. Yo al principio, la primera vez que fui para la asistencia, el operador se pasaba horas en el pach, pero al ver

esto yo entendí "Ah, se pasa en el pach alrededor de dos días". Es así, realmente.

IMAGEN: Y esto es la sala Cunill Cabanellas. Estos son los tableros nuevos. A diferencia con lo que veían anteriormente, estos son analógico-digitales, pero de la misma manera deben estar cubiertos y cerrados.

IMAGEN: Y este es el tablero. Chico, pero prolijo, está marcado, tiene la misma ubicación que veían en el Coronado pero éste es plausible de ser utilizado.

La sala Cunill Cabanellas, que fue hecha recientemente, no tiene problemas específicos. El resto de las salas, sí, los tienen desde hace diez años por lo menos. No se ha hecho ningún trabajo en el medio y no hay ninguna intención de hacerlo tampoco. Entonces, no tiene que ver con una cuestión de dimensión, de estructura, es decir, depende del Estado, tiene trabajadores técnicos a los que se les paga. Cobran muy bien, están en blanco, etc. No tiene que ver con el teatro comercial, que también tiene un montón de producción de entradas, sino en cómo uno se hace eco de ese trabajo y lo lleva adelante. Cuando hice este trabajo fui a esas salas, fui a salas del circuito off y también del circuito comercial. Las del off eran las que menos trabajo tenían, a veces algunas eran desastrosas, pero había salas que estaban bien, simplemente con un tablero con tapa. No sale más caro ponerle una tapa, es un pedazo de plástico, que lo venden cuando venden el tablero, pero en general no se pone porque después "¡Uy!, qué ensalada sacar la tapa para acceder a los cables." Es un trabajo, tiene que ver con eso, no con cualquier otro costo.

Me parece importante resaltar eso, para qué es muy importante la seguridad: para nosotros y para el espectáculo. Una ley que nos lo diga así, que uno se ponga en autoridad, que nos diga esto tiene que ser de esta manera porque si no la vida está en riesgo. Hacerlo no conlleva un esfuerzo económico ni un trabajo mayor, simplemente es una cuestión de nuestra manera de pensar. Pero es simplemente comprar una escalera de madera y no de aluminio, cuesta casi lo mismo, pero la de aluminio es conductora, la de madera no. La de madera es más pesada, pero no conduce, si me

da una patada no tengo una escalera que me sirve de conductor conmigo trabajando. Son cosas muy pequeñas y muy simples. Bueno, gracias, disculpen.

Moderadora: Nacido en Cipolletti, Río Negro. Reside actualmente en Santa Rosa, La Pampa. Estudió Educación Teatral con José Santillo, Jorge Merzani, Federico Mora, Gonzalo Córdoba y Mauricio Rinaldi; escenografía; títeres con Adelaida Mangani y Jorge Onofri. Gestión y producción con Marcelo Laserna. Asistió a la jornada de capacitación de Electro Show '99, en Buenos Aires: las primeras jornadas de luz y sonido en la Sala La Plaza. Es coordinador técnico de las salas oficiales Teatro Español y Auditorio Juan Carlos Bustriazo Ortiz. Fue coordinador de las salas de la ATTP entre el año 2003 y 2005. Supervisor de montaje de iluminación en el Festival Iberoamericano de Teatro Cádiz 2007 e invitado a realizar la misma tarea en la edición 2009. Como coordinador de técnicos de sonido e iluminación participó en el Festival de San Martín de los Andes desde 2007; en la Fiesta Provincial de Teatro de Viedma, Río Negro 2005; en la vigésima Fiesta Nacional de Teatro en Río Negro; en la Fiesta de Teatro Regional Patagonia 2006 y en el Festival Nacional de Teatro La Rioja 2007. Es miembro fundador del grupo "Andar", con el que participó en múltiples producciones como tiritero, director, escenógrafo e iluminador.

José Jerónimo: Primero quería agradecer la invitación y a ustedes por considerarnos transmisores de todas estas cosas y sobre todo de la técnica, de los espacios teatrales independientes y también oficiales, por qué no. Voy a hablar de una o dos cosas. Primero, las salas. Cuando están subsidiadas por el Instituto (Nacional del Teatro) hay un control del sistema de prevención de accidentes, incendios, se requiere que contemplen medidas de seguridad. Lo otro, yo he pasado, creo, por todas las técnicas de iluminación teatrales: desde los dimmers de agua, dimmer de alambre, primeras consolas transistorizadas.

El año pasado, en La Pampa, organizamos cuatro encuentros para iluminadores porque es una urgencia que yo vengo viendo, que

tiene que ver con la formación. Hubo gente que hizo un viaje de más de 1.000 kilómetros para escuchar a los maestros que llevamos a Santa Rosa.

Ahora entraríamos a lo que son las salas independientes. Se podría decir que a veces te compran mal, eligen mal los componentes, ya sea consola, dimmer y también la luminaria, por qué no. Hay luminarias muy baratas que, como decía la compañera, no rinden, querés tener un haz de luz y tenés tres. Después vamos a la mesa, los nuevos formatos con los sistemas que están viniendo, los sistemas dmx o ya sea de lentes led. Es la luminaria que a lo largo de nuestro país y en otros lugares no está desarrollada, pero la gente está impactada por lo que logra. Cuando hablamos de una consola grande quiere decir muchos canales, cada sistema trae 512 canales internamente y, si tenemos varios potenciómetros, nos da la posibilidad de agendar en esa consola un montón de artefactos trabajando por fuera del dimmer. Están los sistemas analógicos y los digitales. Por lo general, nos hemos quedado en algunos lugares con dimmers analógicos y se están vendiendo algunas compuertas para transformarlos a digitales. No hay dimmers digitales, son todos analógicos, nada más que traen compuertas digitales. A veces el teatro independiente acostumbra a consumir la tecnología de los boliches, porque ve que los haces son interesantes y se olvidan de que pueden hacer una investigación de la luz para tratar de encontrar una luz más específica al ambiente teatral.

Ahora hablaremos del recurso humano dentro de la sala, y ahí entraríamos al sistema del pach. En cada sala supongamos que existe la posibilidad de armar sistemas de montacargas o un motor elevador -que son muy fáciles de hacer-, y en cada barral tener circuitos que van al sistema de pach y cada línea se transforma en 220 o en circuitos dimmeables. Teniendo esos sistemas de esa forma mejoramos el humor del operador, que es mejorar la obra en sí.

También me ha tocado estar en los circuitos oficiales, en teatros donde vemos cómo se rompen los sistemas. Vengo de estar en un teatro con 100 canales de dimmer, 160 faroles, de lo cual más de la

mitad está fundido. Primero, por mala calidad de la luminaria; segundo, porque los operadores clavan la luz, la dejan encendida, se funden los zócalos, las lámparas y las fichas, por completo. Por otro lado, en recurso humano tenemos sobre todo al técnico de la sala, actualmente en vía de formación, sobre todo en la región patagónica: están circulando materiales, estamos haciendo una red de técnicos, incorporando a los más nuevos, los de más experiencia están sosteniendo ese recurso humano para las salas y lejos de esa formación que está circulando. Bueno, yo mucho más no les puedo decir.

Moderadora: Vamos a dar por abierto un espacio para que ustedes puedan hacer preguntas a los expositores. Cada expositor tuvo su punto destacado y me gustaría hacer un breve resumen y tal vez orientarlos a ustedes para que puedan preguntar. Cinthia particularmente puso eje en la seguridad del trabajador, habló de los hábitos y las formas del trabajo. Alfonsina habló del equipamiento y la necesidad de una planificación y de una especialización en los técnicos que manejan iluminación. José habló particularmente de lo que hace el INT para acompañar en esto a las salas y su equipamiento; habló del traspaso de los sistemas analógicos a digitales y de la calidad que requiere el equipo. Una idea interesante que agregé José fue la del recurso humano y el buen humor del operador, la idea de que estamos todos trabajando en equipo para que las obras puedan ser disfrutadas por el público.

Espectador 1: Me gustaría saber más acerca del proceso para que no sea inflamable el telón, que hay que renovarlo una vez al año, que no era barato. ¿Cuánto puede llegar a salir?

Cinthia: José me va a ayudar bastante porque él estuvo haciendo pruebas en el teatro de Santa Rosa en la época de Cromañón y me venía contando hoy en la mañana que en esa época pintó un teatro y tuvo que sacar toda la pintura para investigar qué pintura no era inflamable. Llegó a la conclusión de que es la pintura lavable. A veces son materiales originados en otros ámbitos, no

son materiales propios de lo teatral. Hay varias empresas en Buenos Aires que hacen estos tratamientos ignífugos para los teatros grandes. El costo es alto porque es la inmersión, por ejemplo, de un telón de boca en un baño de sales, y eso lo que hace es retrasar el encendido, te da tiempo para salir de la sala. Pero el otro día me contaban que la marca de pintura Venier vende una latita que, junto a un aspersor, puede darle a todo. El dueño de la sala debería pedir que se haga. La latita sale 200 pesos, pero bueno, no podemos. Recién decían que no es lo mismo pedir el nacional que el importado, hay que seguir investigando. Ahora si lo paga la sala o lo paga el gobierno... yo no sé quién lo paga, pero no podemos decidir que eso es mentira porque eso es cierto y tiene que estar, encontremos la vuelta de cómo hacemos para financiarlo.

José: Yo tengo la experiencia de haber visto a 20 personas saliendo de un incendio de una sala y tiene que ver con la forma en cómo se dice "¡Hay fuego en la sala! ¡Se está incendiando!" Yo puedo asegurar que eran 20 y vi cómo en los pasillos, con las medidas que se exigían, salían golpeándose. Es terrible, pero como anécdota: el bombero no podía apagar este incendio, así que terminó apagándolo el actor. En cuanto al Venier, voy a completar la información: uno agarra un telón y cinco litros de Venier y ahí descarga, en 20 metros cuadrados. Cuando eso se seca es una sal y lo que queda en la tela es todo chorreado, porque es una sal. Cuando le da la luz, brilla por la sal, es una tela chorreada, es bastante problemático. Hubo gente que después de hacer eso tuvo que mandar las telas a la tintorería y después pagar un líquido importado. Eso pasa con el Venier.

Espectador 2: Los escuchaba hablar mucho de la seguridad y del técnico. Pero yo sé que ustedes también son diseñadores, son artistas y tienen un lugar que muchas veces, en nuestro medio, se desconoce o se desvaloriza. Ese lugar del diseño artístico me parece interesante. Me acordaba, en una oportunidad tuve la suerte de llegar a Bruselas en la semana del milenio de la ciudad y había un montón de espectáculos. Había una ópera que fui a escuchar, está narrada la historia desde allí y se hizo una puesta

con la luz original con la que fue estrenada en 1515: velas y fuego... artísticamente era maravilloso, lo que se veía era maravilloso, sugestivo. Capaz que si eso era iluminado por luces de primera, sistemas digitales, luces frías, led... Yo sé que ustedes están para dar pie un poco a conversar sobre esto, que me parece interesante para nosotros, que a veces tenemos que iluminarnos con una lamparita de 75 o lo que nos da el presupuesto, pero podemos soñar en otras cosas. A veces el arte no está enmarcado, no tanto en lo estético sino en el trabajo que ustedes realizan y eso es lo que me gustaría, si pueden, decirnos algo.

José: Yo podría contestarte, pero tiene que ver con el diseño y el análisis de la obra y encontrar su propia luz, la de la obra. A mí me ha tocado hacer "Señora Macbeth" en un molino. Con 10 metros de frente y casi 20 de fondo, utilizaban 1000 watt de potencia, nada más. Cada proyecto teatral tiene su propia luz y hay que encontrarla, eso es una pintura. En realidad, es ofrecer un espacio para que esa obra transite, encontrarle su identidad junto con el texto y los actores.

Cinthia: Totalmente de acuerdo con lo que dice José. Me parece que las obras demandan luz, tienen luz propia y nosotros somos los indicados para interpretarla. Quiero establecer la diferencia entre alumbrar e iluminar. Porque es cierto lo que decís vos: el rol queda vacante o no es valorado y que no importa si son 1000 watts o 30000 watts, no modifica. Estamos haciendo un River o un teatro de Broadway, hay que encontrarle un diseño de luz, una propuesta visual a cada espectáculo distinto. Por el otro lado desprendo del resumen de todas las cosas que fue uniendo José cuando dio su ponencia, el sentido de que todas esas cosas son facilitadoras de creación, incluso estamos un paso antes. En realidad, estamos diciendo que en las salas de la Patagonia los recursos humanos son potenciadores, sin los recursos humanos no usamos esas luces que están ahí. Potenciamos la creación, el equipamiento fijo en salas. ¿Cómo puede ser que cada vez que hay que armar una sala haya que armar el cableado todo de cero? Este flujo de trabajo hace que sea facilitador de creación: un espacio para montaje de luces, para direccionado, para el guionado, que

las salas no estén atestadas de cursos. Un poco lo escuchábamos ayer, la sala necesita los cursos para sobrevivir, pero para potenciar el teatro profesional se necesita que esa sala se use como sala de teatro también y que haya un tiempo de creación. Que haya ensayos, ensayos técnicos, ensayos generales. Es una estructura probada que da buenos resultados, todo eso es un combo que, aunque tengas una sala de 20 espectadores o de 1.000, funciona y posibilita la creación. Yo creo que los diseñadores de luces laburamos afuera muchísimo menos, ideamos, soñamos con la imagen de esa puesta, pero cuando llegamos a la sala es cuando comprobamos cómo va ser técnicamente y quizás necesitamos mucho más tiempo de sala, estar ahí.

Alfonsina: En principio estoy muy de acuerdo con lo que dicen. Creo que así como la técnica está al servicio del diseño, el diseño tiene que estar al servicio del espectáculo, no sé si del director o del actor, pero sí del espectáculo. Creo que el diseño de luces, así como la escenografía, la actuación, el texto dramático, la puesta en escena, todo debería estar al servicio del espectáculo y ahí hay mucha información también. Así como el actor tiene una búsqueda dentro de su trabajo que tiene que ver con un montón de cosas, el diseño también puede resolver. Una cosa es que vos me llames dos semanas antes y bueno... yo resuelvo cómo se ve la luz, eso no es diseño. Tiene que haber un proceso de trabajo del diseño, así como el dramaturgo necesita un proceso, así como el actor necesita un proceso. A mí a veces me llaman dos semanas antes de estrenar y, la verdad, necesitas un puestista ahí, necesitas otra cosa, yo no tengo ningún proceso que hacer en ese momento, es una mentira. Prefiero que llames a otra persona. Creo que el diseño tiene que estar fuertemente comprometido con el espectáculo y viceversa, y eso tiene que ver con posibilidades técnicas: así como una vez necesito 30 móviles por una cuestión de dinámica de teatro aéreo, en otros trabajos no necesito los leds. Y los leds vienen en luminarias que son caras o baratas, pero también, el led podés ir y comprar en una ferretería una resistencia, un poco cable, hacer un cálculo y tener un led en un artefacto escénico de utilería escenográfica que sale 20 pesos. Eso

depende de lo que el espectáculo precise o de lo que el diseñador considere y obviamente debe haber un diálogo con la parte de dirección o con el grupo creativo. En realidad parece que la forma de trabajar es establecer un equipo de trabajo: escenografía, vestuario, hay una paleta de colores que trabaja la luz y que trabaja la escenografía y que trabaja el vestuario, que tiene que ver con el trabajo vocal, con todo lo que se hace. Me parece que la mejor forma de trabajar es eso, la formación de un equipo de trabajo.

Espectador 3 (Carlos Massolo, La Hormiga Circular): En principio los quería felicitar por la calidad conceptual. Yo no entiendo nada del nivel técnico y han sido muy claras las exposiciones. Quería referirme a varias cosas. Nosotros tenemos un compañero que tenía la voluntad y la necesidad de formarse, lo mandamos y no en todos los lugares fueron tan amables como lo es José, que es nuestro referente patagónico. En muchos lugares le enseñaron el preescolar del diseño lumínico, como nos enseñaron a los actores patagónicos el preescolar del teatro. Entonces esto tiene su complejidad que se puede suplir con tiempo y con gente. O "si venís de afuera tenés que empezar haciendo luces". Esta es la mecánica que se usó mucho en el teatro independiente: en el teatro de grupo arrancas por acá y después vas a seguir ascendiendo hasta llegar a director de grupo. El otro planteo es que hay muchos lugares donde gestionar. Cuando Cromañón, yo estaba en el Instituto, entonces los grupos decían "Bueno, yo hago todo lo que vos me pedís, pero dame la plata". El Instituto no sabía cómo resolver todo eso. En Regina llamamos a un técnico diseñador industrial y nos dijo "No sirve nada de lo que tienen, hay que sacar todo lo que tienen y empezar todo de cero." y era una fortuna, era mucha plata, pero éramos conscientes de que había que hacerlo. Entonces, ¿de dónde salió la plata? Entre muchos nos pusimos a pensar y no solo salió del Instituto ni de la Municipalidad. Salió del Ministerio de Trabajo que nos pagó el técnico en seguridad industrial y ahora se empieza todo esto de cambiar lo que no sirve.

Espectador 4 (actor de Cajamarca): Yo los escucho y lo que ustedes hacen es solamente el laburo técnico y de iluminador, y claro, tienen otra forma de trabajar a la nuestra. Nosotros no vivimos de las funciones, vivimos de la docencia. Yo además hago la técnica porque me gusta. Entonces, ¿cómo es que hacen algunos escenógrafos?, ¿cómo tiene que hacer un técnico para quedarse en un grupo de teatro independiente? ¿Cómo hace para poder vivir de eso? Se va. Nosotros tenemos un valor agregado al actuar, estar en el escenario y crear va nos beneficia. Es la pasión del actor, no hay otra palabra para mí, no puedo entender por qué estoy en el teatro. Pero qué es el misterio para un técnico. Yo me pregunto: estos escenógrafos que están atrás, que siempre se quedan atrás, atrás del telón, atrás de la técnica y los aplauden a lo lejos, ¿cuál es la sensación? ¿Por qué aportar a un grupo y por qué no? ¿Cuál es la experiencia de ustedes?

José: Primero quería decirte algo, que nosotros estamos todo el tiempo buscando crear iluminadores y darles el material, la información. En nuestra región, que es la Patagonia, estamos tratando desde siempre proyectar cosas nuevas para seducir a que la gente se vuelque a la iluminación y a la investigación sobre la luz. Iluminadores, o sea técnicos, no hay, nosotros somos muy pocos. No hay gente que se suba y dirija, se sienta a diseñar la luz, a proyectar ese trabajo. Es una cuestión de los grupos que tienen que comenzar a proyectar lo que es la gestión de producción.

Cinthia: Me parece fundamental que los técnicos no somos otra cosa que los actores, somos parte de lo mismo. Obvio, me parece que en la génesis misma de los grupos deberíamos estar incorporados, como diseñadores, como creadores, como gestores. Somos parte de la concepción visual, del poder imaginar esa obra, no somos alumbreadores que llegamos diez días antes. Personalmente quiero contestarte que es la misma pasión, o sea, que uno está afuera pero es exactamente la misma pasión. Yo no trabajo para los actores, no trabajo para el director, yo trabajo para la obra y lucho por mis ideas, lucho por lo que creo que es mejor para esa obra y para ese único espectador que va a estar ahí,

como para poder aportar un lenguaje y clarificar el mensaje de la obra. Lucho por eso: la comunicación desde todos lados.

Alfonsina: Para mí hay una diferencia entre trabajar con un elenco siendo llamado para una obra o ser parte orgánica de un grupo. Si no perteneces al grupo, no me junto con ellos todas las semanas, no formo parte de los ensayos, uno no se compromete con el grupo claramente y si con esa obra que se está generando, uno no habla de los horarios, no se ocupa de la sala, hay un montón de cosas que ese grupo sostiene a lo largo del tiempo. ¿Dónde está uno entonces? A veces uno está trabajando en 4 establecimientos simultáneos, eso no quiere decir que no se comprometa con cada proyecto. También quería mostrar cual es la diferencia, para mí, entre técnica y diseño que es una cualidad artística, la técnica es una voluntad física, en todo caso. En eso, era muy importante lo que decía José, aportar al humor del técnico, pero él no tiene compromiso artístico, el técnico tiene que estar al servicio del diseñador que es el que está creando. El trabajo primario del diseñador tiene que ver con el campo de las ideas, no con el campo formal de las resoluciones. Hay un montón de ideas lumínicas que tienen que ver con las ideas dramáticas. Cuando trabajo con un director lo único que le digo es que los primeros meses no vamos a hablar de nada formal, vamos a hablar de ideas, de imágenes, después de eso hay mil resoluciones formales: en vez de ser una lamparita de 75, 8 mil faroles, 8 mil dimmers o 4 que funcionan para llevarlas a cabo, y ahí el desafío terrible de cómo hacer con 4 dimmers para sostener una idea lumínica. Pero me parece que lo principal está en que uno intente sostener esa cosa primigenia que tiene que ver con la imagen, de la idea sobre todo.

Cinthia: Respecto de la seguridad, sería una buena idea que el Instituto proponga relevar las salas de punta a punta y que los parámetros puedan estar establecidos. En algún momento, hace muchos años, hubo un proyecto, que no se pudo financiar, de relevamiento de las salas de Latinoamérica, para que un espectáculo que sale de gira pueda tener toda esa información y reconstruir un montón de adaptaciones de diseño a un montón de salas. Sería bueno poder hacer eso mínimamente por los circuitos

de cada provincia, poder sistematizar la información de cada sala para cuidar la técnica de una obra a lo largo de todo su corredor.

Espectador 5 (Gerardo Luongo, Rajatabla): Yo quería decir, desde mi punto de vista como actor, como miembro del grupo teatral, que para nosotros es sumamente importante la parte técnica y la parte del diseño. Nosotros aprendimos de un maestro argentino que fue nuestro director fundador, o sea que allá hay algunas similitudes. Es importante desde las primeras reuniones tener al diseñador de luces, al diseñador de coreografía y al que hace el sonido, cuando arrancamos el proceso los invitamos. Luego se va sumando el operador, porque el operador de luces y sonido tiene que hacer una puesta muy sensible, porque hay cierto tipo de luces o de sonido que son tan exactos o tienen que ver con el tiempo dramático. Entonces si el operador lo entra fuera de tiempo, te hecha a perder ese cuadro. Entonces es muy importante que el operador esté, porque si va a llegar dos o tres ensayos antes del estreno, nos va a echar a perder todo el proceso que hemos tenido durante dos o tres meses, en dos días nos lo echan a perder. Entonces hay que repetir y repetir el ensayo hasta que este señor operador pueda entender cuál es el tiempo dramático.

Espectador 6 (Héctor Segura, representante provincial INT): Por un lado, estamos elaborando un plan de capacitación de técnicos para la gente que se está iniciando y otro para aquellos que tienen ya un recorrido en el área.

Por otro lado, respecto a lo que proponía Cinthia: acá se va a hacer el Pre-MICA en diciembre, en Bariloche, para toda la región patagónica, y nosotros hemos planteado que hay un catálogo -que hizo Maxi en su momento como representante provincial- de todas las salas de la Patagonia. La información que hay es básicamente el contacto, la dirección. Pretendemos ampliarlo con más datos e incluir todos los eventos que hay en la Patagonia y también las direcciones de los grupos, podríamos incorporar la capacidad de las salas, la altura, equipamiento mínimo. Lo tomamos en cuenta.

[No hay registro de la MESA 4]

Mesa 5: Producción, programación, red de salas

Expositores: Jorge Vidoletti, Maximiliano Altieri, Gerardo Luongo.

Moderadora: Miriam Álvarez.

Moderadora: Damos comienzo a nuestra última mesa del encuentro, "Producción, programación, red de salas". Estamos con Maxi Altieri, con Gerardo Luongo y con Jorge Vidoletti, también debería estar Jorge Onofri, Director General de Cultura de Cipolletti, pero no pudo llegar debido a toda la actividad que le requiere el trabajo en la gestión, por lo que pidió disculpas. Vamos a comenzar con Maxi Altieri. Maxi fue hasta hace muy poco el Coordinador de la Carrera de Arte Dramático y fue también el gestor de este encuentro que se inició el año pasado con el tema "Formación de espectadores".

Maxi: Buenas tardes a todos. La idea es compartir un pequeño proyecto que tiene que ver con desarrollar un sistema de gestión de salas. Se ha avanzado mucho en el ámbito de la gestión de la producción, de a poco se ha hecho carrera en el tema, se ha desarrollado todo lo que es el ámbito de gestión. Yo sentía que faltaban herramientas concretas, se avanza mucho en la teoría, se avanza mucho en el estudio, pero faltan herramientas concretas. Así que desarrollé un sistemita y les voy a contar brevemente de qué se trata. Creo que puede ser útil para lo que es la gestión de una sala y lo más importante es que es todo software libre. Se trata de una herramienta de Google que, entrelazada con distintas herramientas, arma un pequeño sistema de gestión de salas. Esto lo presenté al Instituto Nacional del Teatro como un proyecto, lo evaluó el jurado, le puso la calificación máxima de diez puntos y le otorgó un subsidio de 24.000 pesos para instalarlo en 6 salas de la Patagonia, una por provincia. La finalidad de esto es dejar en las salas una herramienta para que puedan profesionalizar su sistema de gestión y a su vez simplificarlo. Porque la idea es que si en las

salas hay gente trabajando que no se dedica cien por ciento a eso, entonces hay que buscar la forma de simplificar el tema de gestión. Esto también nos va a servir para tener algunas estadísticas sobre cuál es el impacto del Instituto Nacional del Teatro en las salas, porque, como bien decíamos ayer, el Instituto subsidia mucho, realmente mucho, pero eso no quiere decir que siempre subsidie bien. Hay veces que se entrega cantidad y no se obtiene calidad, entonces la idea es ver cómo es el impacto de esos subsidios, qué es lo que generan las salas de teatro y, a partir de eso, hacer una evaluación y ver si se va por el camino correcto o hay que hacer pequeños cambios para subsidiar mejor, no sólo en cantidad sino en calidad.

Básicamente es un sistema informático de gestión de sala de espectáculos que, como les decía, está armado a partir de herramientas de Google que son de uso libre, no son privadas, esa es una cuestión importante, sobre todo a la hora de administrar una sala de espectáculos que tiene que ver con el Estado, que siempre está con problemas en relación a la administración para pagar derechos de autor y tener programas que tienen una propiedad privada. La idea con la que se trabajó es la de formar una herramienta concreta, más allá de las múltiples teorías que se han desarrollado, crear una herramienta de fácil acceso que sea maleable, que se amolde a las necesidades de cada espacio, que sea una herramienta que concentre varias respuestas para la gestión y que sea simple, ya que en los espacios independientes sobran tareas y obligaciones y, generalmente, faltan manos. Se trata de un software libre y cualquiera puede hacer esto en su casa. Se utilizan todas herramientas de Google. Estas herramientas, estructuradas entre sí, generan una serie de respuestas estudiadas y dirigidas en sentido correcto, son el complemento ideal para la gestión de una sala de espectáculos. Este sistema da respuesta a una serie de seguridades básicas y fundamentales en una sala, programación, agenda, difusión, administración y estadística.

El sistema permite organizar la programación de una sala, de manera tal que se pueda ver de distintas formas y evaluarla de la mejor manera, y esto tiene que ver un poco con lo que hablaba

Carlos Massolo hoy acerca de tratar de trabajar publicitándose y programando la gente, no poniendo lo que está en el camino, lo que está en el momento, porque pasa a ser una cuestión azarosa y no una cuestión que tiene una intencionalidad y una búsqueda, que pasaría a ser parte del perfil de la sala. Me parece necesario encontrar una radiografía y así diseñarla de la manera más atractiva posible, porque también pasa eso que, como justamente agarramos lo que hay en el camino, lo que está dando vueltas por la zona, a veces hacemos programaciones que son contradictorias y no se sustentan.

IMAGEN: Esto es el calendario de Google y podemos ver lo que sería una semana típica de una sala. Podemos ir sacando cosas y vamos dejando sólo lo que son los espectáculos. Cuando cargamos los espectáculos en el calendario aparece una breve descripción de la obra y esto automáticamente lo podemos enviar a la gente, público de Bariloche, por ejemplo. Tenemos una lista en Google de lo que es público de Bariloche y, automáticamente, cuando cargamos elementos, ya sale disparado a todo lo que sería la lista del público de la sala, los que vienen habitualmente y consumen espectáculos de la sala, o sea, que hay un trabajo previo de recopilación de datos y armado de una agenda. Lo mismo para los medios, entonces les llega una síntesis de lo que hay ese fin de semana en la sala, por ejemplo. Eso se hace automáticamente. A su vez también esto está en una dirección web en la que cualquiera puede meterse y ver toda la programación de la sala, todo lo que esté confirmado en la sala.

IMAGEN: Agenda. Múltiples actividades se desarrollan en la sala: ensayos, proyecciones, funciones artística, eventos privados, tareas de mantenimiento, talleres. Todo esto necesita una organización aceitada para identificar superposiciones y desprolijidades que atentan contra el buen funcionamiento del espacio. Aquí encontramos una herramienta dinámica que nos permite observar y organizar distintas actividades que se desarrollan en la sala por día, semana o mes.

IMAGEN: Vuelvo al calendario, que es el formato que había mostrado al principio, donde podemos ir poniendo/sacando lo

que son reservas y cosas que no están todavía confirmadas. Lo que son espectáculos privados, lo que son ensayos, lo que son talleres, otras de las actividades de la sala, todo esto lo podemos ver por mes, por día, por semana y nos permite tener siempre una visión clara de lo que es la actividad de la sala.

IMAGEN: Administración. La administración de un espacio siempre es un tema complejo y difícil, y para ello está diseñada esta parte: una serie de planillas que nos permiten organizar la administración y realizar un seguimiento informatizando de ingresos y egresos de la sala. Estas planillas se adaptan a las necesidades específicas de cada sala, son planillas muy sencillas pero, por lo general, es un trabajo que no nos tomamos el tiempo de hacer.

IMAGEN: Esto es por ejemplo una planilla de ingreso donde podemos dividir en lo que es teatro infantil, teatro de adultos, música, danza, eventos, ensayos, talleres, y mes a mes. Después hacer, un pequeño desglose rubro por rubro para justamente ir direccionando la sala hacia algún lugar donde nosotros decidamos y no hacia donde nos va llevando porque sí. Incluso no es lo mismo lo que pasa con el teatro infantil en vacaciones de invierno que en diciembre o enero. Todas esas cosas se pueden prever, se pueden organizar y se puede estar un paso delante de la actividad para sacar, sobre todo, el mejor provecho posible al hacerlo. Y eso mismo hasta lo podemos desglosar rubro por rubro. Por ejemplo, lo que es el teatro infantil y cómo funcionó mes a mes, y así con todos los rubros. Son planillas que nos permiten ver cuál es una radiografía concreta de la sala, para programar mejor y para ver dónde poner acento y dónde hay que corregir algunas cosas.

IMAGEN: Por último eso que estábamos viendo recién, una serie de estadísticas con alguna planilla con que se hace la administración, más otras que están diseñadas específicamente para el seguimiento de espectáculos. Se pueden observar detallados los rubros de gastos, su proyección anual, la cantidad de espectáculos, divididos por disciplinas, el comportamiento del público, el funcionamiento de la taquilla, etc. Podemos llegar a una planilla muy sencilla que nos da lo que son los ingresos y lo que son los egresos, que es lo que siempre tendría que estar medianamente

equilibrado. Aparte de esto, en el mismo sistema se pueden cargar las planillas de Argentores, las planillas de SADAIC, las planillas de Formación de Espectadores, en fin, una serie de cosas, todas relacionadas en un Google, que permiten simplificar la gestión de una sala. Y que sea lo más llevadero posible, ya que por lo general son tareas que hacemos nosotros mismos, salvo que haya salas que tengan algún administrativo, es muy raro pero a veces las hay. Eso era, simplemente.

Moderadora: Gerardo Luongo, de Venezuela, Caracas, es actor, es director de producción e integrante de la fundación Rajatabla y fue miembro de la Compañía Nacional de Teatro y organizador de varias ediciones del Festival Internacional de Teatro de Caracas.

Gerardo Luongo: Buenas tardes. Quisiera empezar hablando un poquito de lo que es el grupo Rajatabla, antes de ir de lleno al tema que me concierne, que es la publicidad y cómo manejamos los medios para publicitar nuestros espectáculos, cuando lo hacemos en la sala Rajatabla y cuando invitamos a grupos a que participen en nuestra programación en la sala. Yo creo que es importante, porque los orígenes del grupo Rajatabla tienen que ver con un argentino, que fue Carlos Giménez, un joven que salió de Córdoba con el grupo El Juglar en el año '69. Llegó a Caracas y, junto a otros argentinos e inmigrantes (un catalán, un vasco, un gallego y un canario), revolucionaron el teatro venezolano. Hay un antes y un después desde que llego Carlos Giménez a Venezuela, o sea que la historia del teatro en Venezuela hay que contarla a partir de la historia de Carlos Giménez. Por eso es tan importante, por eso quería nombrarlo, recordar al maestro Carlos Giménez, que sin dudas se lo merece.

Dentro de los años 70, en Venezuela, el grupo Rajatabla -fundado en año 1971 por Carlos Giménez-, es una de las pocas organizaciones teatrales que pertenece a una compañía estable durante 41 años. Yo digo, decimos pues, compañía estable porque no hay ahorita, en Venezuela, ninguno que tenga un elenco estable durante todo el año. Puedes tener 15 personas que puedan hacer así, con un sueldo mínimo mantenerse. No somos

empleados públicos, no. Nosotros mismos generamos nuestros ingresos a través de funciones, con empresas privadas y con grupos estatales. Es muy importante resaltarlo porque lamentablemente hay muchas agrupaciones teatrales, hay compañías que contratan a su elenco por lo que dura la obra en la temporada: dos meses, tres meses, cuatro meses, quince días.

Rajatabla tiene un proceso de decantación crítica, que tiene sus exponentes más sólidos en espectáculos tales como “Tu marido está feliz”, que es la obra con la cual nace el grupo Rajatabla, que hizo un revuelo a nivel nacional. En Venezuela nunca habían visto desnudos hasta que este señor Carlos Giménez hizo un poemario de un brasileño, Antonio Miranda, que llamó “Tu marido está feliz”. En un momento de la escena hay un blackout, todos sus actores se despojan de sus ropas y se la entregan al público al desnudo, entonces eso fue... esto era un poemario que se iba a hacer durante tres días y terminó durando tres meses. Las autoridades, en el año '72 pidieron que por favor deje de hacer tantos desnudos. Carlos Giménez dijo que sí y en plena escena les decía a los actores que se tenían que desnudar. Bueno, expulsaron a Carlos Giménez.

La acción de Rajatabla se ha proyectado no sólo al sector teatral sino a toda la vida cultural del país. Rajatabla ha sido impulsor de importantes proyectos y aportó a un futuro la raíz creativa de actores, hombres y mujeres de teatro, que han crecido bajo su formación. Para 1984 se crea el Taller Nacional de Teatro que maneja el grupo. Un taller que dura dos años y tiene dos grupos, uno de 16 a 19 y otro de 19 a 22, manejados por los actores, las actrices y los técnicos de Rajatabla. Manejamos, como es el estilo de Rajatabla, la manera de actuar, que no es fácil, nos aman y nos odian. Rajatabla es una máquina de actuar que no gusta a todo el mundo. Somos muy teatrales, nos gusta mucho el espectáculo. Con la desaparición física de Carlos Giménez, muchos auguraron el fin de nuestra agrupación, sin embargo, casi 20 años después Rajatabla se mantiene como una de las agrupaciones más sólidas del teatro en Venezuela. Rajatabla es un grupo teatral que supo delinear desde sus inicios una estética y un modelo particular, que

desde sus orígenes llevó siempre el sello personal de Carlos Giménez y su innata capacidad creadora y potencial. Hoy por hoy está ese sello en Rajatabla. Está la nueva generación de jóvenes que Rajatabla ha apoyado, siempre nutriéndose de la juventud. Rajatabla fue un grupo juvenil que irrumpió en los teatros, allá en los años '70, eran hombres y mujeres de 18 o 19 años. Entonces siempre queda ese espíritu, impulsando a que en el grupo siempre vayan entrando jóvenes.

Bueno tenemos que hablar también de la sala y de cómo nos promocionamos. Y tenemos que justificarnos sobre las tablas como dice la maestra “la justificación de 70 años”, nosotros tenemos 42 años, nosotros vamos a resumir un poco.

Nuestra visión es de mantener actividades culturales en todas las esquinas de las artes escénicas, como un actor de perfil profesional, permitiendo una tarea continua, constante y permanente. Lograr captar de forma positiva a la comunidad, agarrando cambios socioculturales como respuesta al esfuerzo artístico. Misión: encauzar la iniciativa pública y privada para que contribuya al desarrollo, formación, difusión y producción de las artes escénicas en Venezuela, o pensar en promover eventos especiales, festivales, encuentros; y también se contribuye al intercambio de grupos afines y experiencias orientadas hacia la búsqueda nuevos recursos expresivos.

La sala Rajatabla, que es la sede del grupo, está situada en un complejo cultural muy importante que es el teatro Teresa Carreño, que sería hoy en día el teatro más importante del país. Tiene una sala principal para 2.150 personas y otra sala más pequeña para 450 personas. Al lado cuenta con el viejo Atrio de Caracas, hoy en día sede de las Universidades de las Artes. Rajatabla está detrás, Rajatabla empezó como un apéndice del Atrio de Caracas, entonces tenemos ese edificio desde el año 1973. Es precisamente la sala Rajatabla donde el grupo ha creado sus más grandes montajes y en un momento a mediados de los '80, principios del '90, la sala le quedó pequeña al grupo. El grupo se desarrolló de tal manera que usaba la sala solamente para ensayos y estrenábamos nuestros montajes en salas mucho más grandes.

Luego nos reestudiamos, nos hicimos autocríticos y volvimos a nuestra sala. La sala Rajatabla es un espacio, un rectángulo que tiene 20x10x5 metros de altura y una capacidad oficial de 120. A veces, cuando dudamos de los fondos y esas cosas, podemos entrar a 150 personas. El espacio escénico es de un ancho de 10x9 u 8 metros dependiendo la capacidad que le queramos dar como uso al público. La sala Rajatabla tiene una promoción muy importante cuando la maneja el grupo con sus obras, porque el nombre Rajatabla ya de por sí llama mucho la atención al posible espectador, al público. Tenemos convenios con el Sistema Nacional de Medios Públicos, conformado por las tres emisoras y la Radio Nacional, más otras estaciones radiales. En Caracas la radio tiene mucho peso porque es una ciudad donde hay un tráfico horrible, y cuando estás en el coche y te toca estar enjaulado, es un medio de comunicación que se escucha mucho. Los convenios que hemos hecho con las radios han dado muy buenos resultados y nos ha tocado hacer convenios para spots publicitarios de segundos, que se repiten entre cuatro y siete veces durante el día, con el Sistema Nacional de Medios Públicos, con Venezolana de Televisión, con la Televisora Social y Ppv. Vamos muy seguido a los programas de opinión, de magazine, ahí también aprovechamos para que bajen los grupos invitados, los grupos que hacen vida también de la sala, que les prestamos la sala para que vean sus representaciones. Nosotros, con nuestro departamento de prensa, de alguna manera también actuamos como directores artísticos. En Rajatabla todos somos obreros como actores, escenógrafos, somos utileros, prensa, o sea, nos multiplicamos. Yo hice una comparación de dos obras que el grupo Rajatabla llegó a hacer este año: "Cuando quiero llorar no lloro" y "Muerte accidental de un anarquista" en el ciclo latinoamericano. Con estas dos obras hicimos un pacto muy importante en la ciudad de Caracas. En las algunas salas hicimos tres semanas a sala llena y después nos fuimos al Teatro Nacional, donde hay 350 personas a precios populares porque la maneja hoy día la alcaldía de Caracas, que rescató, en el centro de la ciudad, a varios de los teatros históricos que estaban en muy malas condiciones, tales como el Teatro

Nacional, Teatro Municipal, Teatro Principal y dos teatros que están en la periferia. Se cobran cinco bolívares, o sea un dólar, pero las ganancias se la dan al grupo. Entonces no te dan ningún caché, no te quitan nada, te dan el bruto y tú de ahí, si quieres o si te lo piden, le das el 10 % al autor, si él lo pide o se lo das a la especie de Argentores.

Nosotros, los grupos organizados que llamamos teatro de arte - estamos hablando del teatro independiente-, hemos creado un sistema de teatro: "el circuito nacional de teatro y circo", y entonces lo hemos agrupado de tal manera, los ocho grupos que tenemos en él, para poder promocionarnos y hacer una cartelera teatral en conjunto. Para competir un poquito con la cartelera teatral de las agrupaciones del teatro comercial, porque ellos se han integrado a los centros comerciales donde hay una cierta seguridad, hay estacionamiento, pero se da un tipo de espectáculo que a mí no me interesa. Nosotros nos reunimos, hablamos con la gente de la alcaldía y va a salir una cartelera teatral de teatro alternativo, eso va con la perspectiva nacional del teatro, entonces tendríamos tres carteleras teatrales: la del circuito de teatro alternativo, la cartelera del teatro comercial y la cartelera que maneja la alcaldía de Caracas con sus teatros oficiales. O sea que hay una taquilla de teatro en la ciudad de Caracas y es muy interesante.

Respecto a la publicidad de la sala, nosotros también nos manejamos con convenios, los hemos hecho con los periódicos, con la prensa escrita, tenemos convenios con diario "Última noticia", con el "Diario Nacional", con el diario "Tal cual" y con un diario local que se llama "Ciudad Caracas". Ellos nos dan dos avisos por semana, que es cuando el grupo Rajatabla se presenta en la sala, o sea que nosotros nos manejamos de otra manera, también nos brindamos a las agrupaciones jóvenes que se presentan, pero no le podemos conseguir esa contratación con las empresas. Pero el presidente de la fundación Rajatabla les consigue que vayan a radios, a revistas, que visiten las televisoras, pero lo que es la gacetilla, lo que son avisos de prensa, todo eso lo logramos nosotros a través de convenios con nuestra contratación, le damos

presencia con los programas en mano, con nuestros pendones, les facilitamos pendones, unos cuarenta o cincuenta pendones al grupo de espectáculos. Son pendones de 1.50 por 1 metro, donde le promocionamos también el título de la obra donde salga Rajatabla y las fechas.

Por lo general manejamos la sala de jueves a domingos, hacemos una sola función. No es costumbre de la sala programar varias obras a la vez. Tampoco tenemos la capacidad, tenemos 25 reflectores para compartir con dos grupos distintos, 25 reflectores. Nos manejamos en eso, podemos ofrecer la mañana para los grupos que quieran ensayar, si no interfiere la escenografía incluida.

En el año 2007 esta historia continúa. Una de las estudiantes de las Universidades de las Artes inicia un trabajo sobre la sala y esto arrojó que tenía ciertas debilidades, ya está un poquito deteriorada. Tenemos problemas como el banco de dimmer, teníamos problemas graves con la consola de iluminación, a veces hacía un efecto de titilar, las tarimas a cada rato las estamos soldando, pero ya no dan más. En el festival de teatro del año pasado nos prometieron que iban a reparar la sala, ya pasó un año y seguimos con la misma promesa. Y también es cierto que el público quiere un poco más de confort. Se sabe que la sala Rajatabla es mágica, es la única sala que te permite tener una presencia de público a la italiana, vertical, horizontal, puedes juntarla, puedes hacer lo que quieras con ella, hasta como con mil seguridades de por medio, con mucho cuidado se puede echar humo, se puede hacer fuego. Permitimos que utilicen la sala para grupos jóvenes, grupos emergentes y el 40% del público que va a la sala Rajatabla es un público altamente joven. Es un público al que no le importa que el espectáculo se haga en el piso o si nos ubicamos a veces apretaditos; es un público que nosotros tenemos muy cautivo, que va solo.

Una de las ventajas del teatro Rajatabla es que está rodeado de esos dos teatros que antes mencioné, del Museo de Bellas Artes, del Museo de Ciencia, de la Alcaldía, de Cartelera Nacional, hemos mejorado. Entre otras de las debilidades que teníamos en seguridad era la falta de iluminación, eso se ha logrado también

cumpliendo con la alcaldía, un buen sistema de iluminación. Tenemos un parque al costado, lo estamos cercando, han abierto una serie de cafetines, de barcitos donde la gente puede ir a tomar té, no venden cerveza porque dicen que vuelve a la zona un poquito peligrosa, toman vino, en Venezuela el grupo que toma vino es del 2.5 %, nosotros tomamos cerveza y ron. La gente más o menos, se toman unos roncitos, se toman unos vinitos, y los más jóvenes van cincuenta metros más allá, donde pueden tomar su cerveza.

Llegamos a una época en donde el grupo trabajaba mucho con el boca a boca, el boca a boca sigue funcionando: si la obra tiene éxito la sala va a estar llena. Nosotros nos dimos cuenta con estos espectáculos que hicimos en grupo, a pesar de que teníamos el apoyo de la prensa, que la gente te alienta con el boca a boca. Pero aun estábamos carentes de página web, no teníamos twitter, ni Facebook. Entonces nos sumamos en eso, nos metimos en ese mundo, ya tenemos página web, tenemos el twitter, tenemos el Facebook, pero después seguro que el boca a boca sigue mandando en las salas.

Bueno para nosotros también es muy importante el apoyo de la petrolera estatal venezolana. Ellos nos hicieron reparaciones a toda la parte administrativa, nosotros queríamos que arreglaran primero la sala pero bueno no, ya saben cómo son los gestores -arreglaron primero el edificio en la parte administrativa, en una segunda instancia nos van a reparar la sala-, estamos esperando. De todas maneras nosotros nos estamos manejando con el Banco Central de Venezuela para pedir dólares preferenciales, para la temporada de 2013 sobre todo, para ver si podemos comprar la consola de iluminación, el banco de dimmer y aunque sea unos 20 reflectores más, porque en eso sí estamos altamente caóticos, es una de nuestras debilidades.

Yo creo que es importante hablar de las debilidades en un grupo, es una sala muy importante, pero que tiene carencias y estamos trabajando en pos de mejorar. Yo creo que es importante hacer una autocrítica, porque de esa manera nosotros también crecemos como artistas. Actualmente tenemos un banco de datos de

público cautivo al que se le informa, vía telefónica también porque es un tipo de público de una cierta edad, de personas que todavía no se manejan desde el twitter y desde el Facebook. No son muchos, serán como 150 personas, pero cada vez que tenemos un estreno en la sala se les llama y se les invita, entonces tenemos ese público también. Parte de nuestro público son productores y moderadores de programas culturales e informativos y logramos que nos cedan un espacio de televisión para publicitar la programación que se va a llevar a cabo en ese momento.

Nosotros incorporamos a los estudiantes del Taller Nacional de Teatro en actividades recreativas de promoción, comunicación e información en espacios no convencionales aledaños, lo que también nosotros llamamos guerra de guerrillas publicitarias: cuando estamos cercanos al estreno hacemos cierto tipo de performance y la llevamos a las zonas aledañas y de esa manera repartimos volantes. También hemos realizado alianzas estratégicas con universidades que brindan asistencia con sus estudiantes y profesores. En algunos casos invitamos a ensayos generales, en otros también hacemos que por día, jueves y viernes, haya un monto de 15 entradas gratuitas para que entren a los estudiantes de teatro, tanto de la Universidad Central de Venezuela como de la Universidad de las Artes y de las Escuelas de Teatro que están en el sector de la calle Dominicana de Caracas.

Rajatabla pertenece a la Red Nacional de Teatro. Hacemos y colocamos 50 pendones en toda la ciudad de Caracas que durante una semana son un impacto inmediato, aunque ya después lo empiezan a quitar. Andamos con 5.000 volantes para ese nivel de temporada. Tenemos convenios también con el hotel de 5 estrellas que tenemos enfrente, donde colocamos un pendón, unos volantes. Es una manera muy arcaica de promocionarnos, pero que a nosotros nos funciona. Tenemos un convenio con los otros teatros también, de llevar un pendón y volanteo para promocionar, y también lo difundimos a otros grupos que pertenecen a la red.

Bueno, vamos a cerrar todo esto diciendo que el grupo Rajatabla tiene como cúspide su visión-misión de donde parten sus metas y

sus objetivos, apoyados en una imagen muy institucional, porque Rajatabla es un nombre que, de por sí solo, se vende, pero nunca nos podemos confiar. Nosotros hacemos siempre lo posible por presentar un producto de altísima calidad y tenemos un grupo de actores, de actrices y técnicos comprometidos con lo que es el arte, comprometidos con el quehacer teatral. Por eso nosotros a veces decimos, con muchísimo orgullo, que somos obreros del teatro y eso no nos denigra para nada. Igualmente somos actores de alta factura, y somos actores y actrices que, como todos han dicho acá, cuando el público se va, cuando ya terminan sus aplausos, nosotros recogemos nuestro vestuario, limpiamos los baños y hacemos mantenimiento. Porque somos eso, somos todos obreros del teatro, ponemos todo nuestro arte.

Moderadora: Continuamos con Jorge Vidoletti. Él es director de teatro, desarrollador cultural y teórico del espacio escénico. Integra teatro, lecturas, humanismo, psicología cultural y arte en general. Organiza espacios dedicados al arte. Es asesor gubernamental en el tema cultural de circuitos artísticos en Buenos Aires.

[Aquí se incluye la ponencia que Jorge Vidoletti enviara escrita, ya que su presentación tiene muchas interferencias sonoras]

EL ESPACIO OCUPADO (excusas y razones)

"El Espacio Ocupado"... más que un nombre... es una provocación. "El Espacio Vacío" de Peter Brook ha sido, quizás, el libro de mayor influencia para el mundo teatral de las últimas décadas. Dar nombre al presente libro con el (aparente) antónimo de aquel, es una "estrategia" deliberada. Una estrategia posmoderna. Quizás una jugarreta de marketing. O una verdad tan elocuente como cuando el Conde de Lautreamont daba vuelta las frases famosas del saber popular, para hacerlas estallar en todos sus sentidos posibles.

Espacio Ocupado: Por las generaciones jóvenes y las producciones de bajos recursos "ocupando un lugar" en el mundo del teatro.

Incluso hasta llegar a ser generadores de nuevas tendencias que luego ocupan el espacio de lo comercial.

Espacio Ocupado: Por las nuevas generaciones de teatristas en fábricas tomadas o en "teatro callejero".

Espacio Ocupado: Por el arte en la trama ciudadana, como nunca antes en la historia humana.

Espacio Ocupado: Por el deseo de ser artista. Los años 90 iniciaron un boom de enseñanza-aprendizaje de arte. Desde cursos informales hasta escuelas, universidades públicas y privadas, generaron carreras de arte y afines.

Espacio Ocupado: Por el teatro dentro de la naturaleza humana. El teatro, aún más que anatómico a la naturaleza humana, es fractal de ella.

Espacio Ocupado: Por el Teatro Independiente, sanando, cual acupuntura cultural-urbana (acción mínima de una sabia y eficiente aguja sobre una terminal nerviosa socio-cultural), las heridas socio-culturales que la sociedad burguesa traslada como peste, como fiebre, de generación en generación, desde lo vulgar hasta lo político.

Espacio Ocupado: Por el Teatro Independiente (¡gran invento argentino!), usando desde sótanos a casas recicladas, creando salitas para 50 a 100 espectadores, con tal fenomenal éxito que se cuentan más de 300 en el país y esta modalidad comienza a replicarse en otras capitales del mundo. En la ciudad de Buenos Aires se ha logrado tener una ley de habilitaciones específica, diferente a la de los teatros comerciales.

Espacio Ocupado: Por el propio Brook, quien a través de su libro vino a sintetizar las diversas "escuelas" y visiones estéticas del teatro Universal, ocupando el espacio dejado vacante por los grandes teóricos o mejor dicho "maestros"

Espacio Ocupado: El espacio escénico ocupado en toda su potencialidad. Este es el sentido específico del nombre de este libro.

Finalmente se comprenderá que el nombre EL ESPACIO OCUPADO, no es antónimo sino complementario. Yin y yang o

verdad paradójica de aquel de Peter Brook (Pedro, el predicador, el último demiurgo).

EL ESPACIO: UN ACTOR OLVIDADO

Todos los teóricos del teatro han puesto su mirada en una pieza fundamental de este juego-arte: el actor. Y resultó tan fuerte esta tendencia, y sobre todo durante el siglo pasado, que a fines de los '70 el propio texto dramático parecía haberse deshecho en la potencia de la importancia del actor (directores que reescribían los clásicos, creaciones colectivas o dramaturgia generada a partir de improvisaciones, adaptaciones libres, etc.). Por ese entonces hasta el nombre de "dramaturgo" sonaba perimido. La figura del director, conduciendo infinitas técnicas de entrenamiento del actor, que brotaban por todo el mundo, crecía. Mientras se minimizaba la dramaturgia. En los '80 con la irrupción de las llamadas "nuevas poéticas" o "nueva dramaturgia"¹ comenzó a regresar el texto dramático y regresó el autor (esfuerzos y congresos de Argentores mediante en Argentina).

Volviendo al eje principal de este libro, diremos que son pocos los que han puesto su mirada en el espacio, salvando de ello a los grandes escenógrafos y puestistas del siglo XX, que sí lo hicieron, aunque sin proponerse llegar a convocar al espacio como "el otro actor" o "el actor fantasma" de la escena, como tampoco a tomar al espacio como el elemento de estudio teórico.

¹ Nueva dramaturgia: En oposición a la dramaturgia de los '50 que defendía un teatro crítico a las costumbres pero de sesgo realista, los dramaturgos de los '80 comienzan a romper el relato realista. Desde Monti y Gambaro hasta Spregelbud y Tantanian en los '90.

Sólo Peter Brook pone su mirada en el espacio y descubre dos cosas fundamentales²:

- a) La potencialidad de la obra crece quitando la escenografía.
- b) Hay una relación entre la potencia de la escena y la morfología de la totalidad de la sala.

Nuestros estudios no nacen como continuación de los estudios de Brook³, sin embargo se reconocen deudores de ellos, ya que nos hemos sentido certificados en el valor intuitivo de los nuestros.

La mirada que propondremos, se posa sobre el espacio y deja de lado al actor y a la dramaturgia (no tanto así a la dirección) como "objeto de estudio". Aunque el propósito secreto será dejar huellas, nuevos trazos, marcas sobre ambos. O sea que nos proponemos que esta atención puesta sobre el espacio "trace marcas" en la puesta en escena, en la dramaturgia e incluso, sobre el arte del actor.

Los NO LUGARES

El filósofo francés Marc Augé formuló, allá por los '80, el concepto de los "no lugares": "Si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico; un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, se definirá un no lugar".

Los "no lugares" son sitios impersonales, en los cuales nos sentimos ajenos, vacíos. Sólo tiene sentido estar allí porque

² En el capítulo "pequeños debates con Peter Brook" especificaremos sus hallazgos y los cruzaremos con nuestras investigaciones.

³ Los estudios de Brook nacen de su capacidad demiúrgica y de su práctica, los nuestros de la observación de la diferencia entre el Teatro Independiente y la arquitectura de las salas comerciales y estatales.

estamos en tránsito. Nos sentimos lejos de los demás aún en medio de la muchedumbre. Un aeropuerto, una estación de servicio, un shopping, una cadena de hoteles (un viajero frecuente se despierta una mañana en un Sheraton y por un momento no sabe bien en el Sheraton de cuál ciudad está).

La arquitectura apropió inmediatamente estos conceptos y los incorporó a su mirada a la hora de pensar en un diseño. Un "no lugar" se ha convertido en un término arquitectónico utilizado para designar esos sitios en donde no hay identidad, ni vínculos entre el que lo ocupa y el lugar mismo. Un espacio donde somos anónimos, donde nada de allí parece quedarse en nosotros y en los que nosotros no queremos quedarnos.

Y como resultado de esta "mirada" las clásicas salas teatrales se presentaron como "no lugar". (Normalmente no nos importa mucho en qué teatro se da tal obra, sino la obra en sí. Vamos a verla donde la den, porque nos gusta la obra, los actores, porque la crítica ha sido favorable o porque nos la han recomendado). Nadie va al teatro a causa de la sala. Todos van a causa de la obra. De hecho, nadie iría a pasar un rato en una sala vacía en la que no se desarrolle un espectáculo. Desde este punto de vista, las salas de teatro son un "no lugar". Un no lugar al que transforma en "un lugar" la presencia del espectáculo. Cuando éste termina, todo se desvanece velozmente y vuelve a mostrarse como "no lugar".

Contradictoriamente a "no ser un lugar", los "no lugares" crecen en tamaño y en "carga de diseño" frente al empobrecimiento que proponen a las personas (aeropuertos, shoppings o teatros de ópera). Así resulta que los arquitectos se esfuerzan en ornamentar a veces con barroquismo, a veces con monumentalidad, los no lugares, a efectos de que se note menos que son no lugares o que de algún modo, su "verborragia decoradora" los haga sentir, aunque sea parcialmente como "un lugar". Los "no lugares" cobran así una dimensión que los hace verse más importantes que lo humano que alojan (pirámides). Y así gobiernan con "cierta magia" sobre lo que sucede dentro de ellos. Los teatros de ópera, las salas teatrales anteriores a los años '50 del siglo XX, son paradigma de esta posición arquitectónica. Acudiendo a un teatro clásico,

cualquiera puede ver, desde que ingresa y aún mientras sucede la representación, la “carga arquitectónica de la sala” (desde su ornamentación hasta los frescos renacentistas o clásicos y hasta las lámparas). Todo ello estará presente como una presión subliminal sobre el espectador y “se meterá” dentro del rito teatral, molestándolo, entorpeciendo, haciendo que la esperada comunicación del espectáculo pase por los meandros de la arquitectura antes de llegar a los espectadores o, en otras palabras, haciendo disminuir la capacidad de comunicación que el espectáculo podría llegar a tener en un espacio que le resultara “más amable”.

Los teatros construidos durante la última parte de la modernidad (desde 1950 en adelante, influidos por los movimientos modernistas de la arquitectura), ya tuvieron una menor “carga arquitectónica”. Y durante mucho tiempo resultaron espacios muy superiores (calidad de comunicación dada por la no interferencia de lo arquitectónico-ornamentativo en lo teatral) para realizar las representaciones de obras de su época. Época en la cual la presencia de lo escenográfico y de lo actoral tuvo nuevas imprevistas, así como apareció, también, la fuerte presencia e identidad del director en la puesta en escena. Sin embargo, llegada la posmodernidad, también este tipo de arquitectura de salas teatrales empezó a “quedarse en el tiempo” y a sentirse pesada, demasiado grande, frente a la necesidad de comunicación de los nuevos espectáculos que se empezaban a generar.

RAZON PRINCIPAL: La proporción visual que la zona de escena ocupa en el campo visual del espectador hace que, para la percepción posmoderna, la misma resulte demasiado pequeña más atrás de la fila 12⁴ (número bíblico). Más allá de esa distancia,

⁴ He utilizado mi percepción personal para esta formulación empírica y realizado algunas corroboraciones informales generadas en conversaciones con diversos espectadores en diversas salas.

la obra teatral se vuelve un “friso con movimiento”. Y el público pierde los matices de los rostros de los actores, se aleja la cercanía humana de la voz, y “la energía” del actor, del mismo modo⁵, se va diluyendo. Las ubicaciones en altura (platea alta, palco-balcón, pullman y las humillantes gradas llamadas popularmente “gallinero”), tan típicas de los teatros de ópera, son definitivamente inaplicables para un rito teatral (si es que se quiere respetar la intención de comunicar en un 100% la potencia natural del espectáculo). Insistiremos en este tema en el apartado “la maldición de la fila 13”.

Podríamos, haciendo una analogía, decir que las óperas eran los recitales de rock de la época y por eso se sostenía la mencionada “desproporción” entre semejante tribuna y el espacio destinado a la escena. Y también tenían su “multimedia” para favorecer el entretenimiento de los espectadores más alejados; por eso bajaban ángeles volando o las olas del mar se agitaban. Dispositivos para bajar múltiples telones por medio de varillaje y roldanas, más una altura doble por encima del escenario, para esconderlos; así como trampas bajo el escenario o correderas para entrar y sacar decorados laterales hacia ambos lados de la escena, eran los dispositivos móviles que cargaban de movimiento la quietud y lejanía de la escena. Este movimiento de lo inmóvil (telones y escenografías) daba cierto lujo a la fortaleza de la escena (tenía que competir con el profuso decorado de la sala) a la vez que entretenía la atención de los espectadores más alejados.

EL RITO: El rito teatral es un arte muy antiguo. Y un rito que, bajo muchas formas diferentes, ha existido en todas las civilizaciones. El

⁵ Pareciera que esto se sabe intuitivamente desde hace muchísimos años, ya que los precios de las entradas que se cobraban en los espectáculos así parecen confesarlo, porque disminuían conforme disminuía la calidad de comunicación en razón de la distancia.

occidental es un rito en donde cada actor, actriz, juega a ser otro durante un rato. Y el espectador juega a creerle. Este increíble juego de falsa transmigración de almas (el alma del personaje ocupa el cuerpo del actor) es el rito, es la comunicación-comunión del teatro. Y esto produce en el público una mudanza, una transmutación, una catarsis. Las personas se vuelven almas. Las almas de los personajes ocupan el cuerpo de los actores, es un aquelarre, una sesión espiritista (pero todo con el seguro de que se trata de teatro, de una puesta en acto y no de un acto en sí). La identificación (con una situación o un personaje), la sorpresa (una historia ingeniosamente narrada), el descubrimiento (un tema poco común), la belleza (talento actoral, coreografía y espacio en juego) permiten una “entrega”, un dejarse llevar, por parte del espectador.

Decimos que la obra no logra ritualizar, cuando la impericia de alguna de las partes participantes logra un “distanciamiento”⁶ -no buscado- del público. Y de las múltiples condiciones que pueden lograr este distanciamiento (el crecimiento de la “cuarta pared”), sólo nos interesará analizar una: los condicionamientos de la arquitectura de la sala golpeando sobre esta “comunicación ritualizadora”. No ingresaremos, en este ensayo, sobre las culpas que puedan surgir de la pericia del actor, del director, ni siquiera del escenógrafo (el traidor encubierto) sino la eficacia del espacio en el cual la desarrolla la obra. Nos ocupamos de las culpas del espacio, la sala, los arquitectos, que disminuyen, sin saberlo, la posibilidad de ritualizar, con toda la platea, como los artistas que, confiadamente, llevan su arte al recinto, esperan.

Para que este “rito”, en el que dos credibilidades, actor-público (en verdad cientos de ellas ya que son varios los actores y muchos los espectadores que arman el rito), hacen que lo falso se vuelva real, suceda en la mejor forma plena planeada (por la sensibilidad de

⁶ No confundir la propuesta Brechtiana de generar un “espectador laboratorio” reflexivo y atento.

los artistas) habrá condiciones que lo favorecen como también, contrariamente, condiciones que pueden perjudicarlo. Frio o calor excesivo en la sala son suficientes razones para quebrar, en buena medida, este rito. Y desde allí es fácil pensar que cualquier circunstancia que incomode a los espectadores (y a los actores) estará atentando contra “el rito” (desde la distancia entre butacas hasta los colores predominantes en la sala participan en ello).

El rito teatral es un rito a escala humana. Es la medida de lo humano. Sucede en el límite en el que lo real se vuelve lo fantástico. Uno que está allí volviéndose otro, por medio de una locura especial, que nos resulta envidiable y entrañable.

LA MALDICIÓN DE LA FILA 13: Hay una razón fundamental que debemos dejar claramente expresada (y que retomaremos en proxemia teatral). Más allá de la fila 13 (posición relativa a revisar respecto al ancho de la boca del escenario en relación con la distancia hasta dichas filas) el rito empieza a desaparecer... hasta deshacerse, casi completamente, unas filas más atrás. Más allá de la fila 15 ya no se ven los detalles de la cara de los actores. Y cuando no se ven esos detalles también la “energía” de la actuación empieza a licuarse y el tono de la voz empieza a sentirse lejano. Más allá de la fila 13 comienza a ingresar, en el ámbito de la visión del espectador, la sala. La mirada humana tiene un ángulo óptimo de 45% hacia cada lado del eje de la mirada. Mientras dentro de ese ángulo de visión se mantiene el ancho de la escena, el rito se da con toda su energía. El espectador está (sensación visual mediante) conectado 100% con la escena. Cuando nos vamos hacia el fondo de la sala, el ángulo de 45% empieza a incluir parte de la sala en el campo visual. Las paredes de los costados de escenario, los palcos bajos, etc. Esto hace que el escenario se empiece a parecer a una pantalla lejana, la energía de los actores disminuye como su voz y su tamaño empieza a perder altura humana y se achica... y la potencia del rito empieza a achicarse del mismo modo... a extinguirse, a convertirse en imágenes y palabras que se van alejando, desconectando, muy diferentes a la potencia planeada en el acto teatral que se propuso.

EL FOYER

En casi todos los teatros uno ingresa a través de un importante hall denominado foyer. El foyer es el no lugar por excelencia. Un sitio impersonal en el que se está en tránsito y nada hay para hacer en él. Esperar, transcurrir un tiempo muerto, sentirse perdido, maltratado, empujado, renegar del autoritarismo del cortador de tickets que no habilita aún el ingreso a la sala, quejarse de la impuntualidad o el desorden o el inútil orden de una absurda cola para ingresar ya que las entradas estaban numeradas previamente. Los teatros independientes, a fuerza de ser casas recicladas, armaron un “sitio de ingreso” en el cual coexisten la boletería, algún rinconcito donde se exponen notas de prensa de las obras y, a veces, un “bar de teatro”. Toda esta simpleza, sin embargo, genera la sensación de “un lugar”. A lo que ayuda una capacidad limitada de la sala a causa de lo cual no se sumarán más de una treintena de personas en el sitio de recepción que hace las veces de foyer. En todo rito hay un antes y un después. Instantes “fuelle” que articulan con la vida real. Si disponemos, para estos “instantes-fuelle” condiciones arquitectónicas y vivenciales favorables, estaremos preparando el ánimo del espectador para favorecer el instante de “el rito”. Y al final del espectáculo estaremos ofreciendo un placentero “fuelle” de salida en el cual se pueden compartir comentarios acerca de lo que se ha vivenciado, en lugar de tener que *trpear raudamente a los caballos de partir*. La fiesta teatral se vuelve más extensa, más enriquecida, más vívida; un rito mejor vivido.

LA ARQUITECTURA MANDA⁷

⁷ Pido disculpas por la insistencia de esta frase. Pero, a decir verdad, hasta podría haber sido un nombre alternativo para este libro. Repetirlo hasta el cansancio es una manera de que nos preocupemos por su potencia.

Cuando se habla del espacio teatral, se habla de los sitios por donde se despliega el espectáculo, del espacio por donde andan los actores. Pero en ello se olvida, generalmente, el espacio de los destinatarios, el espacio diseñado para el público. Aunque en otro capítulo mencionamos que los arquitectos clásicos parecían más preocupados por establecer y agrandar los espacios para el público, esto habla de que aquellos arquitectos trabajaban en 2 espacios conceptualmente diferentes (y físicamente separados por una “cortina cortafuego”⁸ o telón de acero que resultó la cuarta pared más poderosa y definitiva que puede haberse diseñado). Había un importante estudio de dimensiones para la acústica y para alojar la maquinaria dentro del cubo-caja del escenario; y a este espacio, se le adosaba otro, un paralelepípedo o concha oval (si el terreno no estaba entre medianeras) destinado a alojar (acá el error de una época visto desde hoy) la mayor cantidad de espectadores posibles. Pensaban que la comunicación se realizaba a través de la vista y el oído pero no, como hoy sabemos -y gracias al Teatro Independiente-, desde una cierta proximidad humana necesaria para establecer contacto. Dijimos que “cuando se habla del espacio teatral, se habla de los sitios por donde se despliega el espectáculo, por el espacio donde andan los actores”. Pero como situación extrema los espectáculos posmodernos (desde la Fura dels Baus hasta De La Guarda) requieren galpones y no teatros para desplegar sus espectáculos. En ellos el diseño de los espacios para el público y la escena, más que relativo, se convierte en un estudio de espacios para analizar las circulaciones de los espectadores entremezclados con el espectáculo.

EL TEATRO A LA ITALIANA:

⁸ Resulta increíble que en la legislación actual para la construcción y habilitación de teatros, en muchos sitios, se mantenga esta cortina. Cortina inventada en una época en la cual la iluminación de los espectáculos era por medio de “fuego” propiamente dicho.

Esta disposición escena-público ha resultado la más difundida en todas las salas de teatros del mundo. A pesar de nuestra iracundia setentista contra esta rígida disposición dicotómica de ambos espacios y a pesar de los esfuerzos de Peter Brook para salirse de allí, tendremos que concluir, que algún par de buenas razones habrá para tan colosal triunfo de este dispositivo arquitectónico que ha liderado el mundo.

Los espectadores gustan de sentirse tales.

Los espectadores buscan sentirse protegidos⁹ en un grupo.

Los espectadores gustan de ser anónimos y de las sombras.

La visibilidad del espectáculo, de parte de los espectadores, es bastante buena.

El mundo imaginario, el de la locura, queda allá. Es como si el público dijera: Queremos verlo, no pertenecer.

ERGONOMIA TEATRAL

La Ergonomía es un arte-ciencia que busca que los humanos y los objetos que estos utilizan se relacionen en la mayor armonía posible. Cuando en épocas antiguas no se consideraban los principios ergonómicos se llegaba a diversos efectos negativos que se expresaban en lesiones físicas, "enfermedades profesionales" o deterioros de productividad y eficiencia en el trabajo o calidad de vida en general. La ergonomía analiza aquellos aspectos que abarcan al entorno artificial construido por el hombre, relacionado directamente con los actos, gestos y posiciones involucrados en toda actividad de éste. Es la definición de comodidad, eficiencia, productividad, y adecuación de un objeto, desde la perspectiva del que lo usa. El planteamiento ergonómico consiste en diseñar los productos y los trabajos de manera de adaptar éstos a las personas y no al contrario. La lógica que utiliza la ergonomía se basa en el axioma de que las personas son más importantes que los objetos o que los procesos

⁹ Ver proxemia teatral

productivos; por tanto, en aquellos casos en los que se plantee cualquier tipo de conflicto de intereses entre personas y cosas, deben prevalecer los de las personas.

En el diseño teatral no ha sido habitual pensar desde esta perspectiva. En los casos en los que sí se ha intentado, lo que se ha tenido en cuenta es la posibilidad de "ver y oír" de los espectadores. En mucha menor medida se ha pensado en la comodidad integral para que cada espectador tenga facilitada todas sus condiciones físicas durante toda su estancia en la sala. Desde el momento que llega al edificio (recordemos el incómodo "no lugar" del foyer), durante los momentos de hallar su ubicación (la clásica incomodidad para pasar entre filas de butacas), hasta el momento en que sale (puede sólo salir de la sala, un poco empujado, sintiéndose un poco "manada" y difícilmente puede empujarse a hacer algo allí, o en el foyer) casi resultando echado. El espectador debe ser "puesto en el centro" como el destinatario de todo lo que allí se ha diseñado y sucede. En especial, se ha desconocido el concepto "comunicación teatral" (rito teatral) como el principal factor a tener en cuenta para pensar la ergonomía en la sala. La "comunicación teatral" habla, además de la comodidad del espectador, de su calidad de visión y audición, de la relación con los actores y el espectáculo en el tiempo y el espacio de la representación. La "comunicación teatral" es una mirada más actual o menos mística acerca del "rito teatral" (ver rito teatral). Pero esta mirada nos introducirá a combinar la ergonomía con la proxemia.

PROXEMIA TEATRAL

La proxemia, es "la ciencia que estudia las relaciones del hombre con el espacio que le rodea, en el que se comunica con hechos y señales" (Edward Hall). O también... "el espacio que la persona utiliza al interactuar, tanto con objetos como con otras personas. El individuo no está limitado por su piel, si no que se desplaza dentro de una especie de 'burbuja personal' que representa su territorio, el espacio que debe existir entre él y los otros" (Néstor Pardo Rodríguez). La proxemia habla, entonces, de la relación con el

espacio vital de la persona y cómo influye éste en la relación con los demás seres vivos (no con cosas como en ergonomía). La distancia que cada uno requiere para interactuar son aspectos de la comunicación no verbal que analiza la proxemia. Las distancias entre el yo de mi burbuja y el resto del mundo¹⁰ será, entonces, el objeto de estudio. Las siguientes son las zonas establecidas por los estudiosos de la proxemia:

Zona íntima: Es la zona o espacio reservado para los más íntimos y se estima esta distancia entre 15 y 45 cm. Es la zona del amor. Ingresar a este espacio da cuenta de ingresar a la intimidad de la persona.

Zona personal: Es la zona o espacio que se utiliza en reuniones, fiestas, trabajo, y se estima esta distancia entre 46 cm. y 1,2 mts.

Zona social: Es la zona o espacio que se utiliza con gente extraña o que no conocemos bien y se estima esta distancia entre 1,2 y 3,5 mts.

A ésta última le llamaremos “zona teatral cercana”¹¹. No es una zona que sea común en las relaciones de espacio de los teatros.

Zona público: Es la zona o espacio ideal en disertaciones, discursos y se estima en una distancia mayor a 3,5 mts. Los límites lejanos de esa zona dependen del caso. No serán los mismos en una conferencia que en un estadio de fútbol (aunque debe notarse que el avance de la tecnología ha adicionado a los estadios grandes pantallas en las cuales suceden las magias de los primeros planos

¹⁰ El espacio personal no incluye solamente “la burbuja” que rodea al cuerpo. La invasión del espacio puede percibirse a través de cualquiera de los sentidos; por ejemplo, los gritos y los sonidos estridentes, los olores fuertes, una mirada curiosa o cualquier tipo de contacto no deseado produce la sensación de que se han traspasado los límites de nuestro pequeño territorio.

¹¹ Ver CUBITO

como estar en “zona personal” frente a la jugada o la congelación del tiempo y repeticiones de jugadas).

Proponemos otras 2 desde una mirada teatral:

Zona ticket: Esta es la básica, la elemental. La que se siente alterada cuando alguien voluminoso se sienta a nuestro lado. O cuando alguien demasiado alto se sienta delante en la butaca de la fila anterior. Esta zona está entre-medio de la privada y la personal y se cruza en los campos de éstas. (Es una zona que está doblemente habitada por la ubicación de la butaca comprada. En cualquier error o confusión de localidades, el “dueño” de la localidad más cara o mejor ubicada pondrá “el grito en el cielo” si se le cambia por otra de menor rango respecto al escenario).

Zona Público: Cuando tomamos un colectivo y está semivacío nos sentamos en los bancos más alejados de los que han ocupado los pocos pasajeros que viajan. Si llegamos al banco de una plaza y hay alguien sentado, usaremos la punta opuesta del banco. Aquí se entiende con claridad eso de la “burbuja proxémica”. Hay quien dice que esta es una conducta ancestral, que tal como los animales, gustamos de marcar nuestro territorio. Tal vez, simplemente, se trata de una cuestión de timidez, de pudor, de evitar que los otros piensen que nos queremos acercar por alguna razón que lo hace peligrar. Sin embargo, cuando vamos a un teatro y las localidades son libres, nos sentamos cerca de la gente que ha entrado primero. Esta conducta anómala del espectador de teatro respecto a la proxemia social en general (ni siquiera en un cine se repite tal conducta), sucede porque los espectadores necesitan sentirse protegidos de “los locos del escenario”. Aquellos juegan a la locura de ser otros con tal precisión que nos harán temer, por eso es mejor estar juntos. Y ni hablar de si algún actor quiere hacernos participar del espectáculo sacándonos del montón y subiéndonos con él a escena. Los espectadores nos protegemos uno al otro (somos en masa) y por eso nos sentamos juntos. Los que se sientan en los palcos, históricamente nobles y solitarios funcionarios políticos, no son público (y la “frialidad” de estas posiciones se corresponde claramente con la objetividad que la nobleza quería tener del acontecimiento popular).

Zona teatral: Es un recorte en los límites finales de la que se definió como zona pública. Está en el orden de, desde los 2,50m del escenario (a menos de esta distancia también sucede algo de otro orden en la comunicación –ver CUBITO-) y hasta los 20m del borde del escenario, aproximadamente en la fila 13-15. Más allá de esa distancia la comunicación desciende sólo hasta lo visual y se pierde la “energía del rito” que se espera del teatro. Cuando la mirada de un espectador pierde los matices del rostro de los actores, todo se vuelve lejano y falto de energía; la atención de los espectadores desciende y la efectiva comunicación que se espera de la obra, empieza a desvanecerse. Los teatros de ópera no son teatros de teatro, son de ópera. Pensados para aquellos recitales de rock burgués de su época. Con su fenomenal acústica y sus maquinarias de escena que permitían mover telones y decorados (mayormente planos) para darle mayor vida a ese espacio que era el escenario que se veía tan a la distancia, más allá de la fila 15. Tanto la ergonomía como la proxemia son disciplinas que aportan nueva mirada sobre todo el mundo del diseño (desde el de objetos hasta el arquitectónico) y, por supuesto, tienen varias cosas que decirnos a quienes diseñamos espacios teatrales¹².

PUESTA EN ESPACIO: La arquitectura manda
Puesta en Espacio en su concepto inicial, es una “mirada” que se propone “poner en relación” la puesta en escena de una obra en particular, con la arquitectura de la sala o espacio de representación. Poner en relación, también podría pensarse como... integrar, unir, alinear, dar continuidad, estar en tono, estar al tanto, dar sincronidad, trazar puentes, establecer lazos, dar lugar.

¹² Si bien este libro no es un manual de diseño sino una mirada reflexiva sobre el espacio teatral, en el capítulo EL CUBO se podrán observar la influencia de estas disciplinas en algunas aplicaciones reales.

ESPACIOS NO CONVENCIONALES

Si tan sólo una alfombra abierta en el piso en cualquier lugar del mundo es suficiente para definir un espacio escénico (estrategia y experiencia de Peter Brook), por extensión todo espacio “definido”, acotado visiblemente, virtualmente, es un potencial espacio teatral. Por lo tanto, todo espacio que definamos como espacio teatral será, claramente, un espacio escénico (sin tanta forma, formámbamos los espacios escénicos de los juegos infantiles). Sea vacío o bastante ocupado, el espacio se definirá como teatral porque se cumplen los códigos del rito. Alguien que juega a ser otro¹³ y alguien que juega a creérselo. La percepción transgresora de los '70, sumada a la baja intención de los teatros formales a alojar nuevas tendencias por aquella época, debe haber sido la responsable de irnos empujando hacia los espacios no convencionales (una biblioteca, una plaza con desniveles, una cancha de tenis cubierta) y que terminará por empujarnos a la calle (verdadero sitio de los echados de todos los sitios¹⁴).

¹³ Si alguien observa a un loco en un manicomio no se da *el proceso del rito*, en el mismo debe quedar en claro que no hay nada de verdad, que todo es simulacro, para que se cumplan las condiciones del “rito teatral”.

¹⁴ En el barrio del Abasto, en calle Anchorena... en la pensión del turco Cheij vive una señora de unos 50 años, flaca, fibrosa, que se corta el pelo cortito, a lo pollito. Esa señora, es dueña de un teclado y unos correspondientes equipos de amplificación. Todos los días, a media mañana, sin que su rostro ejercite ninguna mueca de autocompasión, toma su instrumento y su apoyo electrónico y asistida por unos carritos adaptados de algún

Cada espacio no convencional dirá, a quienes tengan su mirada puesta en él (y no sólo en el texto y el actor), cuál es el estilo de espectáculo, cuál la "dramaturgia" que articula con él y cuál no. O mejor, cómo deberemos adaptar a él nuestra dramaturgia para no realizar un choque destructor.

Peter Brook (eterno maestro y por tanto eterno referente de debate) no sólo inventó "su alfombra mágica"¹⁵ sino que peleó con múltiples espacios y trabajó con arquitectos para tratar de lograr que "el teatro se adueñe de los espacios de representación y no viceversa". Creo que nuestros actuales análisis son continuadores de esas búsquedas.

La dramaturgia de los '80 y los '90 socializó los códigos de elite que tenían Becket o Artaud y por fin aquellos ilustres maestros resucitaron y llegaron a hacer estallar el espacio escénico con casos como las puestas de La Fura dels Baus o De la Guarda.

Pero sucedió que, una vez estallado el espacio, comenzaron a reconstruirlo porque no se soporta mucho tiempo la trasgresión.

viejo "changuito" se traslada hasta el subsuelo de Shopping del Abasto (a una cuadra), en el pasaje que desemboca en el subte. Y en ese recodo asienta su espacio de intérprete. Coloca su teclado y toca durante horas. No pone una gorra para mendigar. Ofrece su música en CDs. El "arte de calle" puede ser cultor de esa señora. De su ánimo repetitivo sin depresiones, de su empeño y constancia, de su soledad y altivez.

¹⁵ El adjetivo mágica es mío. Y lo anoto de tal modo que resulte un fortalecedor de su invento, ya que el mismo fue notablemente revelador y referente de todo el teatro, creo que no equivocarme si digo... del mundo.

Esa trasgresora puesta en escena se convierte en un buen recuerdo. Y el espacio, construido lentamente desde hace varios siglos, regresa a lo que era: El escenario a la italiana volvió a presentarse como el más efectivo y las nuevas dramaturgias danzaron en él.

Si hubiésemos pensado EL CUBO como un sitio de formato más libre, no hubiera parecido un teatro. Sólo se parecería a un galpón. Y un galpón no se parece a un teatro ni a un loft, salvo cuando la cabeza del arquitecto le dibuje estas tendencias y las mismas se vean con claridad. Cuando cualquiera proyecta o imagina la construcción de un espacio teatral, le cae este estigma italiano en la cabeza. Pero podemos volver a las andadas. Los espacios no convencionales, desde un patio de un club de barrio hasta una casa de muchas habitaciones¹⁶, pueden ser propicios sitios para generar dramaturgias especiales y específicas. Lo que no conviene hacer es "establecer", es decir, hacer de ese espacio escénico inventado, una nueva sala teatral. Vale la experiencia, lo efímero, la impronta. Abjuremos en teatro de la eternidad de las pirámides. Y si nos echan a la calle, batallamos desde allí. Y desde allí podremos establecer una mirada de puesta en espacio que nos hable acerca de una dramaturgia posible en armonía con la calle¹⁷.

¹⁶ La recordada puesta de Tamara dirigida Pablo Sodor en los '90.

¹⁷ El festival de teatro de calle de Tárrega es un ejemplo en varios sentidos. No sólo se representan funciones en múltiples lugares, desde salas hasta plazas. No sólo hay mezclados con el festival oficial decenas de infiltrados, en cualquier esquina de este pueblito medioeval en el que uno se pierde aún con el plano en la mano, coexiste un festival extraoficial. Lo que sucede en Tárrega es como una evolución del carnaval hacia el teatro. Todo el casco antiguo se vuelve teatro durante 5 días casi sin claridad de separación entre días y noches. Los jóvenes caen dormidos en

DRAMATURGIA DE LA CALLE

Lo que propone la calle es bien distinto que lo que propone la imaginada "arquitectura de sala" cuando planeamos una obra. Es otro mundo. La calle, ese "no lugar" por ser un lugar de tránsito, que se volverá "un lugar" por nuestras acciones. Un barrio, si lo hemos transitado abundantemente, produce en nosotros impresiones imborrables, así es que se trataría de un error pensarlo como "no lugar". Pero si se trata de un barrio el en que hemos recorrido circunstancialmente, no puede retenerse o añorarse, por lo cual no es "un lugar". Y si somos ajenos al lugar, pero tenemos "mirada de turista" como en cualquier viaje, guardaremos recuerdos y fotos (¿no son lo mismo?) volviendo ese "tránsito" en un "cierto lugar nuestro" (más cuanto más situaciones afectivas rodeen ese viaje). Esta propuesta dramática habla de contemplar el espacio público como una nueva alternativa teatral. Y a esa nuevo sitio lo llamaremos "un cierto lugar" (un lugar cierto, un lugar de cierto encanto, un lugar in-cierto). Y la propuesta dramática deberá saber acerca de la "puesta en espacio" para recibir sus indicaciones, sus habilitaciones, sus propuestas, sus predicciones.

EJERCICIO: Para ello sencillamente pensemos en cuáles son las cosas, elementos y personas que son anatómicas a las calles.

Pies: Corridas... Una revuelta popular... Una guerra...

Animales: Toros en San Fermín. Caballos de la policía. Un carro de verdulero tirado por un caballo (en el Abasto aún los hay). Perros. Un rinoceronte escapado del zoológico (homenaje a Ionesco). Transporte de animales. Un caballo de raza baja de su triler de encierro.

Voces: Gritos. Un Asalto, un carterista, una violación. Bocinazos, un accidente, una pelea entre conductores.

cualquier portal y el sol los levanta o alguien los despierta para que dejen lugar a la próxima función.

Ruedas: Embotellamientos... Choques... Accidentes. Ambulancias. Ciclistas. Motoqueros. Autos antiguos. Transporte escolar. Camión frigorífico. Ladrones de equipos de audio, rotura de vidrios.

Gente: Saludos... Charlas rápidas. Un encuentro inconveniente. Una cara recordada sin saber quién es. Una novia de la infancia.

Clima: Lluvia. Bruma. Calor. Frío. Nieve.

Oficios: Canillitas. Puestos de diarios y revistas. Lustradores de zapatos... Músicos de la calle. Estatuistas. Malabaristas. Vendedores ambulantes.

Negocios: Desayuno en bares con mesas y sillas en la vereda. Ferias hippies. Ferias de mercado. Negocios que salen a la calle con sus productos. Asaltos. Peleas con clientes. Noteros de prensa.

Señalética y mobiliario urbano: Carteles de publicidad: Hombres sándwich, repartidores de volantes. Luces de neón. Bancos de plaza. Casillas de espera de colectivo. Trabajadores que los instalan.

Casas: Vecinos que salen y entran de sus casas corriendo... Situaciones no habituales en ellas... Relatos de lo que no se ve pero sucede dentro... Un incendio... Un rapto, la policía se atrincheró afuera. Alguien escapa por los techos de las casas. Terrazas... Francotiradores... Escaladores... Balcones... Suicidas.

Fiestas populares: Un carnaval. Un baile popular. Milonga callejera. San Fermín y su corrida de toros. San Pedro y San Pablo y su quema de muñecos. Día de los muertos en México. Halloween en América del Norte. Navidad. Fuegos artificiales.

Milagros: Una virgen se aparece en el patio o en el hall de una casa... Los peregrinos levantan un altar... Un desconocido ha construido un santuario al Gauchito Gil¹⁸.

Roturas y Arreglos: Una demolición... una construcción... máquinas viales.

¹⁸ Este altar al "santo de los ladrones" existe en la calle Zelaya, ciudad de Buenos Aires, frente a EL CUBO. Cuando no nos damos cuenta, la cultura popular nos lo pone en las narices.

Una locación de filmación: Torres... Cámaras en jirafas... Luces.... Extras... Vestuarios y camarines al aire libre. Camiones de catering. Una actriz famosa. Paparazzis. Mezcla entre la vida real y la ficción. Con estos criterios se puede definir muchos tipos de espacios no convencionales con sus correspondientes criterios de dramaturgia nacidos del espacio, de la arquitectura que define el espacio escénico (no estará bueno hacer un living en la calle como no

estaría bueno planear una corrida de toros de San Fermín en un escenario)

Una cancha de fútbol.

Una playa.

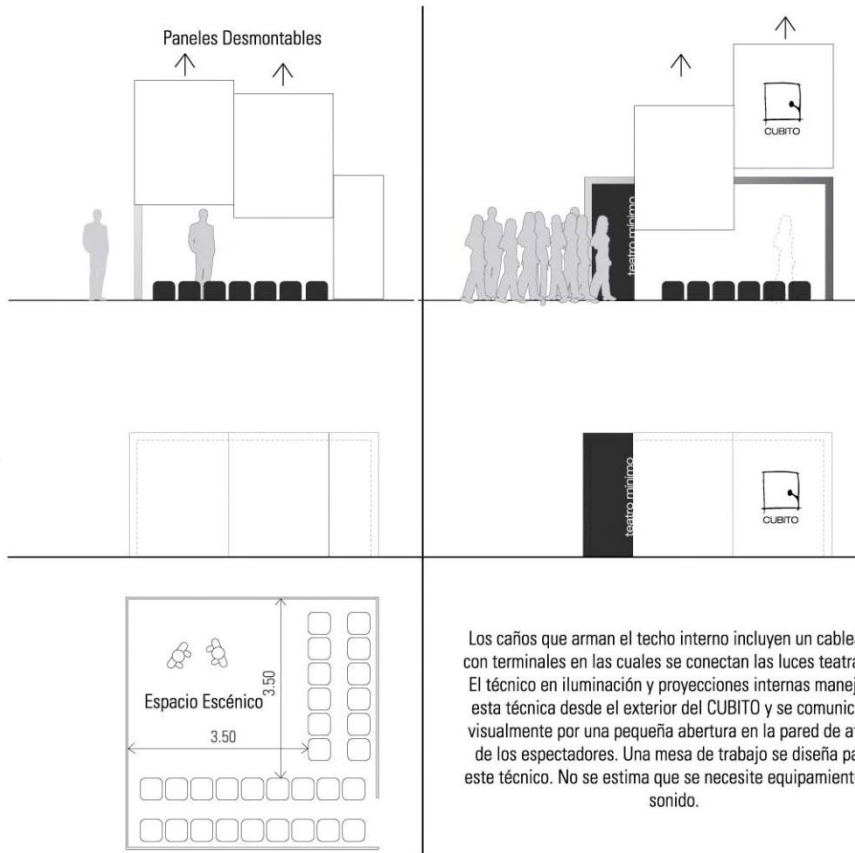
El puerto.

El derredor de un monumento o estatua.

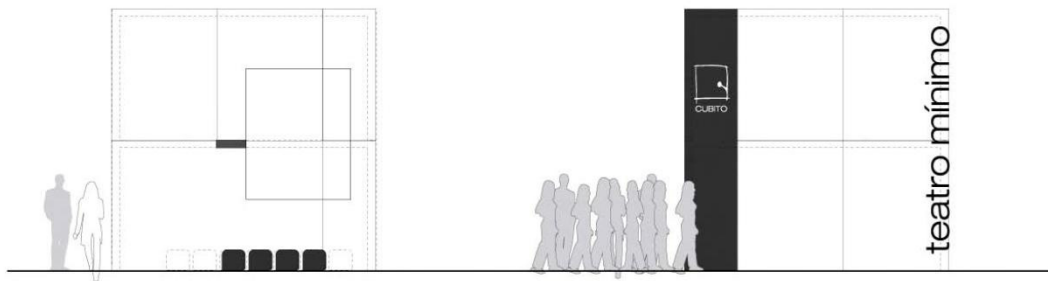
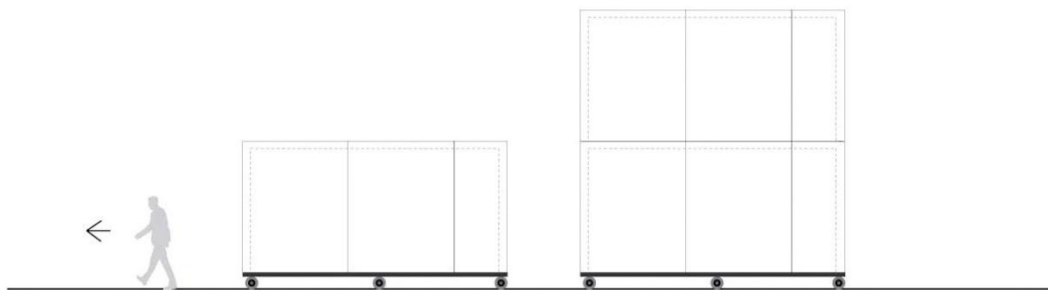
Una Iglesia.

Amén.

Cubito



Los caños que arman el techo interno incluyen un cable con terminales en las cuales se conectan las luces teatral. El técnico en iluminación y proyecciones internas maneja esta técnica desde el exterior del CUBITO y se comunica visualmente por una pequeña abertura en la pared de atrás de los espectadores. Una mesa de trabajo se diseña para este técnico. No se estima que se necesite equipamiento sonido.





CUBITO

teatro mínimo

Básicamente se trata de una estructura de caños de 5 x 5 x 2,50 de alto cubierta de tela plástica blanca. Tenemos una salita de teatro de 25 m2.

Le llamamos, la sala mínima.

En 2 filas de puf-cubitos apoyados sobre 2 de las caras del Cubito. Entran 35 espectadores sentados.

Queda un espacio escénico de 3,50 x 3,50 o sea 12,25m2 para la puesta en escena.

Lo pensamos construido de tal modo que con se puede montar sobre 4 patines y desplazarse.

Podemos llevarlo, arrastrado con un auto chico ya que es de poco peso total, donde se quiera.

Es un teatro móvil.

Puede localizarse en una plaza o en la vía pública para una función y luego retirarse.

Cualquier persona puede comprar uno y ponerlo en un parque o jardín de su casa o pedir autorización y hacerlo en la calle o plaza. En estos casos deberá asociársele un baño químico.

Es una evolución del teatro independiente.

Puede guardarse armado en un sitio con el que se cuente (por ejemplo en un jardín) y usarse para proyecciones en sus paredes laterales. Publicidades, arte o películas según lo que se desee y el sitio proponga como interesante.

Puede desarmarse pieza por pieza (como una carpa) y guardarse en un depósito cualquiera. Desarmado ocupa un espacio de 1x1x 5m

Los caños que arman el techo interno incluyen un cableado con terminales en las cuales se conectan las luces teatrales. El técnico en iluminación y proyecciones internas manejará esta técnica desde el exterior del CUBITO y se comunicará visualmente por una pequeña abertura en la pared de atrás de los espectadores. Una mesa de trabajo se diseña para este técnico.

No se estima que se necesite equipamiento de sonido.

En el piso no hay caños. El piso de CUBITO es el piso del lugar donde se ubique. Puede completarse con una alfombra (vieja estrategia de Peter Brook para simbolizar el espacio escénico) o en el caso de pisos con deformidades, se deberá cubrir el mismo con madera fenólica o similar.



CUBITO

teatro mínimo

Tiene 2 techos (a modo de las viejas carpas canadienses) El techo interno es de lona vinílica al igual que las paredes. El techo externo, que tiene una inclinación de 5% y remata en una canaleta externa es de un plástico rígido (policarbonato) y se monta por encima del techo interno con una estructurita que se asocia al primero.

Su génesis: Los teatros independientes se instalaron en casas grandes primero, logrando un formato símil a los teatros comerciales. Luego fueron evolucionando hacia menores espacios, espacios vacíos, sin escenario, de doble frente, etc.

Al construir EL CUBO (teatro de planta cuadrada) que innova sobre la disposición de la platea, hallamos un formato con una potencia de comunicación superior a lo conocido.

El CUBITO Situado en el patio zen de EL CUBO entra justo girado entre 30° y 45° (sobresale un poquito sobre la pasarela central).

Para sacarlo a la calle pasa justo por el túnel de ingreso del CUBO.

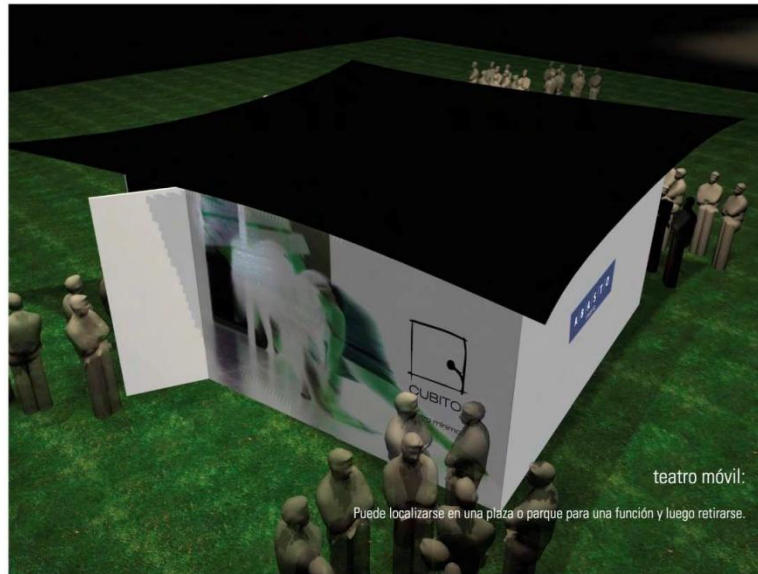
OTRA APLICACIÓN: Se le puede quitar la tela que lo cubre y quedaría una estructura en la cual realizar acrobacia circense (el espacio que hay entre cada caño es de un metro tanto en techo como en paredes, dimensión que conviene a la acrobacia).

OTROS MODULOS ADOSABLES:

Retirando una de las paredes laterales se puede asociar a otro CUBITO idéntico, generando una sala de 10 x 5

Retirando la pared lateral más larga de este nuevo formato, se pueden asociar otros 2 CUBITOS generando una sala de 10 x 10. En este caso es posible quitar los 4 parantes que se juntan al centro, reemplazándolos por una viga superior (cortaaguas) que traslada el peso a los parantes centrales de las paredes externas.

La altura del CUBITO puede ser variable. Agregándole un módulo inferior de 5 x 5 x 1m obtendremos una altura de 3,50m en total lo cual favorecería visual y espacialmente muchas puestas en escena.



2° Encuentro internacional de reflexión, pensamiento y práctica teatral

Plenario final de participantes

Después de tres días de trabajo intenso, hemos concluido el **2° Encuentro internacional de reflexión, pensamiento y práctica teatral**, con eje en *“Gestión y administración de salas independientes”*, organizado por la Lic. y Prof. en Arte Dramático de la Universidad Nacional de Río Negro, con el apoyo del organismo internacional Iberescena y el Instituto Nacional del Teatro.

Es importante no perder de vista que estas Carreras fueron creadas a partir de la propuesta y trabajo de los hacedores del teatro independiente de Bariloche, quienes hace 4 años realizaron este aporte a la UNRN -entonces en formación- y cuyas autoridades lo apoyaron decididamente.

Bariloche es la ciudad con más actividad teatral de la provincia de Río Negro y la presencia de las Carreras continúa promoviéndola. Se hace absolutamente necesaria la construcción y mantenimiento de suficientes espacios adecuados para estar acordes con el nivel de este movimiento. La investigación para la creación de espectáculos necesita sus lugares de ensayo; la presentación de los mismos también precisa otros. La voluntad política plasmada en la

tarea mancomunada de las Secretarías de Cultura de la Municipalidad de San Carlos de Bariloche, de la Provincia de Río Negro y de la Nación, junto a los organismos privados, sumada a la promulgación de una Ley Provincial del Teatro, contribuirían decididamente a facilitar y sostener la actividad teatral.

Vemos a la Universidad como un importante organismo articulador que puede motivar concretamente el aporte privado a la cultura: promoviendo la reglamentación de la Ley de Mecenazgo de la Provincia de Río Negro; participando activamente en el Consejo Provincial de Teatro, de inminente formación.

La tradición del teatro independiente ha legado modelos que persisten y pueden ser aprovechados para motivar y promover la necesaria formación de grupos de teatro con continuidad de trabajo. Esta es una manera de construir bases identitarias sólidas que consideren objetivos estéticos, políticos, ideológicos, sociales.

Este Encuentro ha servido una vez más para conectarnos entre pares locales, regionales, nacionales e internacionales. En la reflexión descubrimos numerosos puntos en común que nos permiten visualizar una red de trabajo conjunto que pueda reflejarse en la futura práctica y concreción de hechos teatrales.

Continuaremos este ejercicio en la 3° edición de este Encuentro.

Capítulo 3

2013

Festival de Teatro Danza

III Encuentro Internacional de Reflexión y Práctica Teatral

Festival de Teatro Danza 2013

Alemania, Costa Rica, México, Argentina

07 NO
AL VIEM
10 BRE
2013



NOSOTRAS Enmaceta

Sinopsis: Nosotras te invita a reconocerte, mirarte y zambullirte en el maravilloso mundo femenino, mundo en el que el sentir a un par como parte de ese proceso sanador nos involucra y nos reafirma como estas mujeres que somos. Solo integras podremos percibir el entramado con lo masculino, la humanidad y el universo.

Música: Zap Mama / Gem et Zaka / Jonathan Szer / YubOgada

Máscaras: Eugenia Valiente

Accesorios de vestuario: Guille Hoffman

Colaboración trabajo vocal: Soledad Carmona

Cuadro de Mujer artista: Angeles Irala

Confección de Vestuario: Patricia, Rosita, Raquel y Graciela

Sonido e Iluminación: El mago Ian

Idea, Coreografías y Dirección: Verónica Cuttillo

Intérpretes: Adrian, Amira, Silvia, Adri, Cristina y Graciela Profesoras, Alicia, Secretaria, Beatriz administrativa, Claudia Acompañante terapéutico, Fabiana Física, Flavia Administradora, Gabriela empleada judicial, María traductora, Marta médica psiquiatra, Mónica Pediatra, Patricia Comerciante, Patry, Raquel y Claudia amas de casa, Martu decodificadora, Rosita, Susana y Ketty Maestras, Silvana Pintora, Mirta Abogada, Vero diseñadora.

Sinopsis: Enmaceta ha sido descrita por su creadora como un instalación en movimiento, hecha a partir de testimonios de mujeres y objetos encontrados. El personaje, una mujer, se encuentra en casi toda la obra parada (o sentada) en una maceta de jardín, rodeada de objetos, vestida con múltiples "capas" de ropas (que van quedando en el piso, como pétalos caídos), y envueltita por sonidos y músicas que, a fin de cuentas, también son una colección de objetos encontrados, a veces presentes de manera directa, a veces como una resonancia lejana. Es una historia de violencia: la que impone la lógica de la sociedad patriarcal. Pero también es la historia de una violencia autoimpuesta, porque el personaje es, por desgracia, simultáneamente víctima y verdugo. Unipersonal. Instalación en movimiento.



Esta obra está basada en el testimonio de mujeres y objetos encontrados. Concepción general: Vicky Cortés. Dirección-interpretación: Vicky Cortés. Diseño sonoro: Alejandro Cardona. Entrevistas, fotos: Vicky Cortés. Realización de instalación visual: Alejandro Cardona. Producción: Xavier Iriguiel, Vicky Cortés. Este trabajo contó con el apoyo del Programa PROARTES del Ministerio de Cultura y Juventud. Agradecimientos: Todas las mujeres que me dieron su testimonio; Mariamalia Penedones DANZAY, Elia Arce, Gaby Arguedas, Montserrat Sagot, Virgilia Ramos.



La Floresta Frágil ya es el gesto (work in progress)

Idea y Dirección: Marina Gubbay

Intérpretes: Mariana Danani y Carolina Doartero

Creación Colectiva: Mariana Danani, Carolina Doartero y Marina Gubbay. **Música Original:** Andrés Rubinsztein. **Cellista:** Manuela Weller - **Clarinetista:** Eliana Liuni. **Diseño y Realización de vestuario y objetos:** Paula Herrera y Natasha Volkovskiy. **Iluminación:** José Binetti. **Diseño Gráfico:** Diego Farah. **Fotografía:** Guillermo Genitti.

Registro audiovisual: Paula Zacharias. Esta obra cuenta con el subsidio de Prodanza 2012. Ministerio de Cultura – GCBA

Sinopsis: La obra de danza que presento es un trabajo que está en proceso de creación. Puedo decir que en este momento busco crear existencia, la vivencia de la representación del intérprete y su movimiento, como algo vital, único y efímero. Cuerpos de hombres que se adaptan, se transforman y yuxtaponen sus propias particularidades e identidades, recorriendo un camino hacia un lenguaje escénico, donde la presencia y el espacio se completan por sí mismos. Podría hablar del deseo, del deseo insatisfecho, repetidamente insatisfecho, del deseo duro y recogido en sí mismo. Podría hablar de la muerte del cuerpo y del polvo que dejan sus huesos. Podría hablar de amor pero sólo eso... no sé hacer amor. Podría hablar de ese gesto que nunca va a cambiar, de eso que nunca se va a poder. Podría no poder hablar de nada, sólo sé que veo esos cuerpos que se alejan cada vez más, en cuerpo y en forma.

Dirección y Coreografía: Soledad Pérez Tranmar
Intérprete: Martín Molinari



Ristorante immortale

(1998 - 2013) o: de lo provisorio de la vida

Síntesis: En algún lugar entre el cielo y la tierra, en medio del universo pero a la vez en el último rincón del mundo, se encuentra situado RISTORANTE IMMORTALE. Un microcosmos alegórico en cuatro cuadros absurdos. Un espacio carente de sentido, con unos personajes incansables que lo habitan: un joven aprendiz, ingenuo, con un ramo de narcisos en la mano como queriendo anunciar tiempos mejores; pero que pronto aprende a adaptarse a las circunstancias. Un camarero, ambicioso, vanidoso y obsesionado por estar siempre en el centro, que aspira a ser, algún día, el jefe del local; pero al que casi todo le sale mal. Un jefe, obsesivamente responsable, que no pierde de la esperanza de que el negocio, alguna vez, funcione; aunque todos los indicios indiquen lo contrario. Un viejo camarero, casi parte del inventario; que hace tiempo debería estar jubilado, y al que su propia comodidad le tiene atado a este lugar dejado de la mano de Dios. Y además, una cocinera gordiflona que habita "al otro lado", en un mundo autónomo del que se siente mensajera y en el que se ocupa de tocar un acordeón y confeccionar, con su música, un exquisito menú. Los días están marcados por un permanente retornar de "lo mismo", y las personas imitan a los días. En medio de este mundo, cuya existencia se organiza a partir de una permanente autoreferencia, individual y colectiva, surge un laberinto fantástico de relaciones, miedos y anhelos; y el restaurante se convierte en el destino de cada uno de ellos, en su ensueño, su memoria y, en definitiva, en su propio YO.

Una producción de Famille Flöz. Una obra de y con Paco González, Björn Leese, Hajo Schüller, Ilka Vierkant, Michael Vogel
Dirección: Michael Vogel, Co-Dirección: Markus Michalowski,
Máscaras: Michael Vogel, Escenografía: Michael Vogel,
Stefan Greb, Vestuario: Bea Peric, Música: Daniel Ott,
Ilka Vierkant, Luces: Reinhard Hubert, Jan Steinfatt.



Famille Flöz hace teatro con medios anteriores al lenguaje. Cada conflicto se manifiesta primero en el cuerpo. El conflicto físico es el origen de cada situación dramática. Las obras toman forma en un proceso de creación colectivo, en el que los actores son también autores de los personajes y las situaciones que las integran. Al no existir un elenco fijo, para cada obra se reúne un grupo distinto, que durante el proceso de ensayos desarrolla no solo la creación sino también un método de trabajo. Las máscaras características de FLOZ son también una herramienta fundamental para el desarrollo del material dramático y de los personajes. Similar a un texto, una máscara trae consigo no solo una forma sino también un contenido. El proceso del desarrollo de una máscara, desde las pruebas teatrales hasta la simbiosis actor/máscara es en el sentido más puro de la palabra, determinante para el resultado.

La paradoja original de las máscaras, el cubrir un rostro vivo con una forma rígida para lograr así personajes vivaces, es justamente el objetivo y el desafío para el actor. De repente una máscara hace una mueca, se enoja, se asombra o incluso enrojece de vergüenza. Por supuesto, ese ajuste sucede solo en la fantasía del espectador, no en el escenario. Así es como se disuelve la rigidez de la máscara para transformarse en una enorme fuerza vital.

Todo mi sano cuerpo ofrezco

Síntesis: Un pueblo rural. Un mundo cerrado, pequeño, en medio de la inmensidad del campo. Los hombres son mayoría. El tiempo se demora en largas siestas imperturbables. Se habla de trivialidades, se comenta la vida de los vecinos. Todos se conocen. Y todos conocen "La Bonita", la fábrica de alimentos elaborados con harina en la que viven y trabajan dos mujeres jóvenes. Una tarde, en la fiesta de cumpleaños de Don Jiménez, una de ellas transgrede el orden de las cosas, se coloca fuera de lugar. Y este exceso, este exabrupto ocurre a la vista de todo el pueblo. A partir de allí nada volverá a ser igual. Malos tiempos se ciernen sobre el pueblo. No llueve. Viene la sequía acompañada de sus mariposas negras de aletear espantoso a cubrir los cuerpos. Ya la otra mujer lo había anunciado. Ya a través de un sueño La Mamita, La Difunta y todas las almitas buenas le habían mostrado las imágenes de la desgracia: los hombres se transforman en bestias, la leche se vuelve ácida, el aire se reseca, los alimentos que elaboran en La Bonita se arruinan. Nadie se acerca a buscar los pedidos, los fideos se cuartean sin que nadie los coma. Tanto destino adverso levanta sospechas. ¿Por qué están pasando todas estas cosas en el pueblo? El malestar crece, es necesario encontrar respuestas. Alguien tiene que ser el responsable de tanta aflicción. Alguien debe tener la culpa. Es necesario encontrar un chivo expiatorio. Sólo así volverán a estar las cosas en su lugar. La María, curandera del pueblo, da su veredicto. Alguien tendrá que pagar.



Es tiempo... de amar

Síntesis: Como desafío técnico, la propuesta fue realizar una obra unitaria, cuyo hilo conductor sostuviera la temática planteada en escenas simbólicas cuya realización pudiesen ser escenas en sí mismas, pero a su vez contener la continuidad de un discurso estético coherente y cuya interpretación consistiera en diversas estéticas propias de la danza contemporánea y de la danza teatro, por lo cual hay escenas más abstractas, escenas con un alto contenido de imágenes poéticas, otras más teatrales, otras más grotescas etc. Todas han sido creadas por el grupo a través de un proceso dtecnicas de improvisación.

Grupo de improvisación en danza contemporánea de Cre Arte "Alas de Colibrí". Bailarines: Laila Sepulveda, Marita Volpe, Marisa Antimilla, Marcelo Arias, Marcelo Ribaim, Diego Baldevenito, Fede Zapata, Nico Carnevale. Coordinadora y docente del Grupo: Gabriela Panisello. Idea y Realización: Alas de Colibrí. Montaje de imágenes y sonido: Bruno Alberstein. Vestuario: Taller de Vestuario de Cre Arte profesora Paula Bustos. Utilería y asistente: Bibi Debita



Mastica, saborea y traga: común silencio

Síntesis: En un espacio de confrontación, dividido por miradas y tiempos oblicuos, cuatro personajes buscan conocer algo más de sí mismos, intentan construir un relato alternativo sobre una memoria difusa; sin embargo, esos anhelos rozan con el dolor de identidades mutiladas y de verdades insostenibles. Así, la violencia encarnada en un silencio común, les impiden avanzar hacia un nuevo tiempo.

En ese debate, hijos, padrinos, madres y novias, es decir, cada sujeto en acción, monta y desmonta las parcelas de sus vidas, donde las interrelaciones y los deseos, fragmentados y repetitivos, se entrecruzan con un lejano pero vivo pasado histórico.

En el marco del proyecto de investigación sobre dramaturgias patagónicas en la postdictadura que se desarrolla en la UNRN, intentamos avanzar en la articulación de la creación artística con el estudio analítico-crítico de obras teatrales que indagaron en "lo siniestro". Así, comenzamos un proceso de creación colectiva con alumnos de la carrera de grado, mediante la versión libre de textos dramáticos estratégicos, con el fin de elaborar un montaje escénico con fines didácticos. Mastica, saborea, traga..., aborda la violencia encarnada en un silencio común, el que obstruye las posibilidades de "decir" o tomar nuevos rumbos.

Dirección: Lic. Paula Tabachnik

Intérpretes: Jorgelina Paravano, Emilia Linardi, Juan Veneziale y Santiago Cámpora

Asistencia técnica e iluminación: Julián Bernardi

Música original: Cristian Busamja

Sonido: Marianella Cáceres

Marco Teórico: Dr. Mauricio Tossi



La dama de verde



Síntesis: La dama de verde vive en el eterno conflicto entre lo que quiere y no tiene, entre lo que es y lo que sueña ser. Desea casarse pero sólo cuenta con el vestido, el velo y los zapatos. Víctima de su propia soledad, incongruencia y vanidad, se regodea en los detalles del barroco mundo que la rodea -Siento los latidos de mi corazón, me jalán a un rincón (¡ay! ¡me salió un verso sin esfuerzo!) no he boleado mis zapatos y ¡ya es hora de partir! busco y no encuentro, me echo un clavado al fondo de mi bolso (¡ay! que desorden, cuántas cosas!) Me educaron así, me sacudo como una gallina, pongo un huevo aunque no tengo gallo...

me siento como una quinceañera y tengo casi cien años (¡ay! disculpen, ya les dije mi edad!), Salgo al mundo exterior y por la banqueta me deslizo, miro la hierba que crece entre el piso y la pared... veo, veo una florcilla amarilla que me libera ¡ay! qué exquisita fragancia... ¡uy, qué horror!, las once y media, se me hace tarde, ustedes disculpen... taxi, taxi, ¡quiero un taxi! ¡...uff, me voy! -

Coreografía: Djahel Vinaver

Bailarina/intérprete: Djahel Vinaver

Música/compositor: Joaquín López "Chas"

Iluminación: Xóchitl González

Vestuario: Djahel Vinaver

Fotografía: Sebastián Kunold y Roger Ruiz



Alaska

Síntesis: Alaska, así llamamos a un supuesto lugar interior, a la existencia de un último cuarto.

El cuerpo como contenedor de espacios, como recipiente de recuerdos, donde se guarda todo lo que no se dijo en relación a una experiencia personal.

Un lugar donde se aloja de manera caótica, experiencias, sensaciones, emociones, recuerdos, memoria.

La obra tratará de traducir qué forma física tuvo o no tuvo una vivencia o situación de la vida real en el momento de su experiencia. Cuatro personajes habitan desesperadamente ese espacio.

A través de un lenguaje físico extremo, buscan llegar a ese estado del pasado. Apelan a la memoria de lo vivido para encontrar en el cuerpo la experiencia de lo que no ha sido develado.

Alaska un lugar que todos conocemos pero al que nadie nunca fue.



Djahel Vinaver Vicky Cortés



Bailarina, coreógrafa y maestra. En los años 70 inicia su formación en danza contemporánea. Estudia el repertorio clásico del Bharata Natyam y del Odissi en India. Se ha presentado como solista en India, México, Estados Unidos, España, Francia, Ecuador, Guatemala y Cuba. Enseña Bharata Natyam Odissi desde 1984. Paralelamente estudia actuación con Abraham Oceransky, Arianne Mnouchkine, Jean Marie Binoche, entre otros. Se inicia como coreógrafa en 1992. En 1996 funda EULALIO, su grupo de danza contemporánea. Ese mismo año participa en el Premio INBA-UAM y recibe mención honorífica por "Rincones del Espacio". En 1997 es finalista con "2hrs. 9Min. 7seg.", creada para el concurso Continental de Coreografía INBA-UAM. En 2000 gana el 1er. lugar en el 4º Premio a la Creación Coreográfica "Guillemina Bravo" en Xalapa, con "Laberinto". A partir de entonces crea solos que ella misma interpreta: "... Y la Vida Sigue" (2000) y "La Dama de Verde" (2011-13). En 2012 participa en el encuentro de solos "Hecho a Mano" en Costa Rica.



Joaquín López Chas

Compositor y diseñador de sonido para la escena. Creador de música original y montajes sonoro-musicales para teatro y danza. Durante los últimos treinta años ha participado y colaborado creativamente con grupos y artistas tales como: Teatro el Galpón (Uruguay), Teatro 4 (Nueva York), Antares, La Lágrima, Utopía, Mito, Pilar Medina, Contemporanza, Drama Danza, Martín Acosta, Compañía Nacional de Teatro, Delfos, Carlos Converso, Compañía Nacional de Danza, Carlos López, Martín Zapata, Teatro de Ciertos Habitantes, Bruno Bert, Quiatora Monorriel, Boris Shoemann, Alberto Lomnitz, Danza UV, David Barrón, Carlos Corona, Lourdes Luna y Natsu Nakajima. Obtuvo el premio a la mejor música original de la Asociación de Periodistas de Teatro (1992), en el XVII y XVIII Premio Nacional de Danza INBA-UAM (1996 y 1997), mejor música original del Festival Teatro y Danza de Palma del Río, Andalucía (España, 2003) y el Premio Nacional a la mejor música original en el Festival de Teatro para Niños FETEN (España, 2006). Es docente en la Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea del INBA en el Centro Nacional de las Artes.



Graciela Estela Rodríguez

Formada en la Lic. En Sociología de la UBA, se ha especializado en Administración y Gestión Cultural. Docente universitaria en el IUNA en los Departamentos de Artes del Movimiento y de Artes Dramáticas. Actualmente integra el Consejo Directivo del INT Instituto Nacional del Teatro, como QTN, Representante del Quehacer Teatral Nacional. Miembro de diversas redes de artes escénicas: Red Sudamericana de Danza; la Magdalena Project de artes escénicas de mujeres, dirige el Magdalena Latina, para potenciar la visibilización y circulación de creadoras latinoamericanas. Asesora por A. Latina del Encuentro de Mujeres del Festival Iberoamericano de Cádiz. Dirige desde 1994, junto a la Directora y Coreógrafa Silvia Pritz, la Asociación Civil Armar Artes Escénicas Contemporáneas, desde donde se han producido diversos programas de intercambio artístico y formativo, producción de Festivales, a nivel nacional e internacional.



Susana Tambutti

Profesora Titular de Historia General de la Danza, Directora del Instituto de Investigación y de la carrera de Posgrado Nuevas Tendencias Contemporáneas del Departamento Artes del Movimiento (IUNA). Profesora titular de Teoría General de la Danza en la Carrera Artes (UBA). Dicta clases en la Maestría en Educación Corporal en la Facultad de Humanidades de La Plata (UNLP). Es Jurado de la Bienal de Arte Joven Buenos Aires Ciudad.

Coreógrafa, intérprete y profesora. Ha trabajado con diversos coreógrafos de reconocida trayectoria en Costa Rica. Conformó varios grupos independientes que lograron proyección tanto a nivel nacional como internacional. Ha trabajado en Suiza, Alemania, Latinoamérica, Italia y España. Residió varios años en Europa - Alemania - donde a trabajado en: Folkwang Tanz Studio (bajo la dirección artística de Pina Bausch y Lutz Foster), bailarina invitada de la consagración de la primavera Pina Bausch (Wuppertal Tanz Theater, bailarina invitada con Susana Linke Bremen Tanz Theater, Raffaella Giordano (Italia), Daniel Goldin (Argentina- Alemania), Reiner Behr (Alemania), Evelline Castellino (Suiza), Mark Sieczkarek (Escocia- Alemania). Ha bailado con diferentes coreógrafos y proyectos en Latinoamérica, Europa, Estados Unidos de Israel, en Festivales como Festival de Avignon, En el gran Festival de Holanda, Arhus Festival en Dina Marca, Schauspielhaus Wuppertal, Opera de Tel Aviv en Israel y Opera de Wuppertal, Teatro Kampnagel en Hamburgo Alemania, Gran Festival de la Ciudad de México, etc.

Actualmente trabaja como coreógrafa, profesora e intérprete independiente, en sus propias producciones o como invitada en proyectos específicos. Además es profesora de cuarto nivel en la Escuela de Danza de la Universidad Nacional y Directora Artística de la Compañía de Cámara Danza UNA. Ha trabajado durante años bajo una forma y coordinación no formal, con la incorporación de personas de diferentes disciplinas artísticas y bailarines según las necesidades que requiera el trabajo. Está interesada en la búsqueda de contenidos y formas de expresión propias. Ha sido co-productora en tres espectáculos por uno de los teatros más importantes con proyección internacional en la ciudad de Hamburgo, Alemania: Teatro Kampnagel.

Documentación del Evento

Mg. Alicia Nudler

Alicia Nudler es Licenciada en Psicología y Magister en Educación. Se ha dedicado a la docencia universitaria desde 1992, realizando investigación y publicando artículos en el campo de los estudios de género. Paralelamente, ha desarrollado una actividad artística en el campo de la danza, y desde 2005 dirige un grupo de danza-teatro en la ciudad de Bariloche, siendo autora de tres obras. Actualmente está a cargo de las asignaturas de Psicología y Dinámica de Grupos correspondientes a la Licenciatura en Arte Dramático y Profesorado de Teatro de la Universidad Nacional de Río Negro, es investigadora en temas relacionados al campo teatral, y coordinadora de la Especialización en Docencia y Producción Teatral de la misma universidad.

Lic. Ángeles Smart

Profesora y Licenciada en Filosofía. Actualmente se desempeña como Profesora Adjunta Regular en las cátedras de Análisis del Hecho Teatral y Análisis del Texto Teatral en la Universidad Nacional de Río Negro. Es Investigadora de la misma Universidad. Sus publicaciones, participaciones en congresos y conferencias tienen como tema central la Estética y la reflexión teórica sobre el Arte. Asimismo dirige la Sección de Arte Contemporáneo de la Revista Aire de la Patagonia.

Taller de danza Odissi (Danza Clásica de la India)

El Odissi es uno de los estilos de Danza Clásica que existen en la India desde hace dos mil años. Proviene de la región de Orissa, sobre la costa del golfo de Bengala. Es un lenguaje altamente codificado que incluye expresión facial y gestual, (los nueve sentimientos básicos) y desarrolla movimientos aislados y coordinados de cabeza, ojos, cejas, nariz, brazos, manos, cuello, torso.

Su técnica se basa en dos posturas básicas: Chauka y Tribhanga, una combinación de pisadas que van de lo sencillo a lo más elaborado. El entrenamiento incluye posiciones de los pies, caminatas, saltos, giros, y la pronunciación de sílabas rítmicas que acompañan la danza.

El Odissi desarrolla de manera integral el ritmo, la coordinación, la agilidad, la resistencia, la flexibilidad y el equilibrio en el cuerpo. La danza clásica de la India es un todo que abarca danza, actuación, canto, música, escultura y poesía.

Fronteras expresivas ¿danza para actores o expresión para bailarines?

Vicky Cortés

Un acercamiento al lenguaje del cuerpo y su presencia.

Desarrollamos un calentamiento que incluye movilidad articular, relaciones de unas partes del cuerpo con otras, diversos puntos de partida, trabajo de búsqueda en la relajación- tensión para reconocer la economía del esfuerzo en la organicidad propia.

Trabajamos principios de la técnica del contacto para profundizar la percepción y la confianza, ampliar la comunicación sensitiva y trabajar con la sensación del cuerpo de manera organizada.

Improvizamos a partir de diversas motivaciones, estímulos y relaciones con diversos aspectos como el espacio, el sonido, un objeto para colaborar en la amplitud de la propia expresión desprejuiciadamente.

Nuevas dramaturgias en el teatro-danza (taller teórico con proyecciones)

Susana Tambutti: (Argentina)

Djahel Vinaver y Chas Llopez Chas:

"Nata: bailarín-actor, unidad indivisible en la Danza Clásica de la India". Reflexión sobre la Danza Teatro a partir de la Danza Clásica de la India.

Susana Tambutti

"Modificaciones, limitaciones y posibilidades provocadas por la inclusión de la performance, las artes visuales y las nuevas tecnologías en el dispositivo escénico"

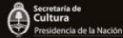
"Contaminación" de las prácticas artísticas coreográficas. El momento de autocritica y la revisión del médium. Relación con otros lenguajes. Re-significación del espacio teatral. Autor no se busca. Danza sin autor-idad. Pluralidad de voces, cuerpos y comportamientos en la escena.

Graciela Estela Rodríguez

¿Danza – Teatro ó Teatro – Danza? ¿Por qué la separación?

A cargo de la Prof. Graciela E. Rodríguez, INT Instituto Nacional del Teatro. Existe una tendencia a clasificar a las creaciones de los grupos o colectivos en géneros y estilos, y generalmente este hecho lleva más a la confusión que facilitar la comprensión. Hace muchos años que las artes escénicas están mutuamente contaminadas, con lenguajes poéticos no convencionales, creando entre fronteras. El juego del contraste en la representación deviene en obras híbridas en las que se entrecruzan – y generalmente enriqueciéndolas – caminos, lenguajes, estéticas y recursos que les da un sesgo más prolífico, variado y plural.

J ueves 07	V iernes 08	S ábado 09	D omingo 10
12 hs. Conferencia de prensa Presentación con los invitados	10 a 13 hs. Taller Fronteras Expresivas: Danza para actores o bailarines? Dictado por Vicky Cortés, Universidad Nacional de Costa Rica.	10 a 13 hs. Taller Danza Clásica de la India (Odissi), dictado por Djahel Vinaver (México)	10 a 13 hs. Taller Teórico con proyecciones. Nuevas Dramaturgias en el Teatro Danza, dictado por Susana Tambutti (UBA/IUNA/UNLP)
13:30 almuerzo de los los invitados	13:30 almuerzo de los invitados 15 hs. Proyección Ristorante Immortale Familie Flöz, (Alemania). Función abierta y gratuita.	13:30 almuerzo de los invitados 15 hs. Ponencias y diálogo con Directores Invitados, Jurados INT, Expositores	13:30 almuerzo de los invitados 15 hs. Espectáculo Nosotras (Danza con bailarines no profesionales) Debate abierto con el público.
19 hs. Espectáculo La Dama de Verde (México). Debate abierto con el público.	19 hs. Espectáculo Grupo de Danza de Crearte. Tiempo de Amar. (Bariloche, Argentina) Debate abierto con el público.	19 hs. Espectáculo Proyección Alaska (Buenos Aires, Argentina) Debate abierto con el público con presencia de su directora.	19 hs. Espectáculo Frágil ya es el gesto (Buenos Aires, Argentina). Debate con el público.
22 hs. Espectáculo Enmaceta (Costa Rica). Debate abierto con el público.	22 hs. Espectáculo Mástica, Saborea y Traga: común silencio UNRN Debate abierto con el público.	22 hs. Espectáculo La Floresta (Buenos Aires, Argentina) Debate abierto con el público.	22 hs. Espectáculo Todo mi sano cuerpo te ofrezco (Fiske Menuco, Argentina) Debate abierto con el público y Cierre del Encuentro
Sala de Prensa Municipalidad de Bariloche	Sala Antonin Artaud 5 esquinas UNRN	Teatro La Baita	Sala de Teatro Anasagasti UNRN



Staff

Gestión, Producción y Coordinación General: **Adrián Porcel de Peralta, Cecilia González Minguez, Fedra Roberto**

Técnica: **Pablo Beato**

Gráfica: **Virginia Salamida**

Moderación de Debates: **Profesores de la Carrera de Arte Dramático UNRN**

Asistencia general: **todos los alumnos de la Carrera de Arte Dramático UNRN**

Coordinación de la Lic. Y Prof. en Arte Dramático UNRN: **Sol Alonso**

Informe del evento

Autoras: Alicia Nudler y Ángeles Smart

Durante cuatro días de noviembre de 2013 se llevó a cabo en la ciudad de Bariloche el III Encuentro Internacional de Reflexión y Práctica Teatral, en esta oportunidad dedicado a las relaciones entre el teatro y la danza. Constituyó la tercera edición de los Encuentros que desde 2011 organiza la Universidad Nacional de Río Negro con el apoyo del Instituto Nacional del Teatro. Con talleres, proyecciones y ponencias por la mañana y espectáculos por la tarde y noche, el festival convocó a cientos de espectadores, que transitaron entre tres espacios separados entre sí por algunas cuadras en el centro de nuestra ciudad: el Teatro La Baita y los dos salones de clase y también espacios teatrales de la universidad.

El festival albergó espectáculos de variadas estéticas tanto locales como de otras partes del país y el mundo, y contó

LOS ESPECTÁCULOS:

1. ENMACETA

Sinopsis ofrecida por el grupo:

Enmaceta ha sido descrita por su creadora como una instalación en movimiento, hecha a partir de testimonios de mujeres y objetos encontrados. El personaje, una mujer, se encuentra en casi toda la obra parada (o sentada) en una maceta de jardín, rodeada de objetos, vestida con múltiples “capas” de

con la presencia de destacadas figuras del campo de la danza. Tanto por la relevancia de esas figuras, como por la relativa infrecuencia de eventos de estas características en nuestra ciudad, resultó un evento de importancia. El público presente en los espectáculos fue diverso, contando con muchos estudiantes de las carreras de teatro de nuestra universidad así como con espectadores de la comunidad en general.

Después de cada función, los organizadores del festival proponían un debate entre el público y los artistas, lo cual en todos los casos resultó un rico espacio de intercambio donde prevaleció el deseo por parte de los espectadores de conocer diversos aspectos de las obras presentadas.

En un clima de alegría e interés por la temática, tanto las ponencias como los debates posteriores a las funciones giraron en torno a la pregunta por ese campo que denominamos teatro-danza, su especificidad, su vigencia en la actualidad: ¿de qué hablamos cuando hablamos de teatro-danza?

ropas (que van quedando en el piso, como pétalos caídos), y envuelta por sonidos y músicas que, a fin de cuentas, también son una colección de objetos encontrados, a veces presentes de manera directa, a veces como una resonancia lejana. Es una historia de violencia: la que impone la lógica de la sociedad patriarcal. Pero también es la historia de una violencia autoimpuesta, porque el personaje es, por desgracia, simultáneamente víctima y verdugo. Esta obra está basada en el testimonio de mujeres y objetos encontrados.

Concepción general: Vicky Cortés.

Dirección- interpretación: Vicky Cortés.

Diseño sonoro: Alejandro Cardona.

Entrevistas, fotos: Vicky Cortes.

Realización de instalación visual: Alejandro Cardona.

Producción: Xavier Iriguiel, Vicky Cortés.

NOTAS:

Esta es una obra con un claro planteo de género. Durante toda la primera parte la bailarina está dentro de una maceta mientras va desplegando, desde su estar plantada en un puntofijo, objetos cotidianos que hacen referencia a una cierta rutina de la femineidad tradicional (medias de nylon, juguetes, etc.). Entre estos objetos, impacta especialmente una remera con la imagen estampada de un niño, que genera claramente el efecto visual de que ella lo está cargando. Hay un interesante juego donde la mujer baila ficcionalmente con el personaje masculino de *Orgullo y Prejuicio*, mientras una versión cinematográfica de la novela se emite en una televisión. El final, fuerte y sorpresivo, resignifica la obra.

El espectáculo produjo reacciones intensas y muy diversas en el público, siendo una de las obras más debatidas a lo largo de todo el encuentro. En un primer momento varios espectadores expresaron su agradecimiento, otros resaltaron el impacto emocional experimentado y también se escucharon palabras de valoración hacia la importancia de la denuncia que la

obra conlleva. En charlas posteriores del Encuentro hubo algunos cuestionamientos a la autora desde dos ángulos principales: por un lado el aspecto ético de utilizar el registro del dolor real de un niño y por otro, el final sorpresivo de una obra donde la intensidad del conflicto no ha sido suficientemente construida. Algunos espectadores llegaron a hablar de un “golpe bajo”. La autora respondió a estas críticas que el extremo de los testimonios recogidos le exigieron, a su vez, el recurso de utilizar lo real en su crudeza. También resaltó que siempre, en los sucesivos lugares de América Latina donde ha llevado la obra, las mujeres se le acercan al final y le confían sus tragedias personales.

2. NOSOTRAS

(Danza con Bailarines No Profesionales)

Sinopsis ofrecida por el grupo:

Nosotras te invita a reconocerte, mirarte y zambullirte en el maravilloso mundo femenino, mundo en el que el sentir a un par como parte de ese proceso sanador nos involucra y nos reafirma como estas mujeres que somos. Sólo integras podremos percibir el entramado con lo masculino, la humanidad y el universo.

Música:

Zap Mama

Gem et Zaka

Jonathan Szer

YubOgada

Máscaras: Eugenia Valente

Accesorios de vestuario: Guite Hoffman

Colaboración trabajo vocal: Soledad Carmona

Cuadro de mujer artista Ángeles Irala

Confección de vestuario: Patricia, Rosita, Raquel y Graciela

Sonido e iluminación: El mago Ian

Idea, Coreografías y Dirección: Verónica Cutillo

Intérpretes: Adrian, Amira, Silvia, Adri, Cristina y Graciela profesoras, Alicia secretaria, Beatriz administrativa, Claudia acompañante terapéutica, Fabiana física, Flavia administradora, Gabriela empleada judicial, María traductora, Marta médica psiquiatra, Mónica pediatra, Patricia comerciante, Patry, Raquel y Claudia amas de casa, Martu decodificadora, Rosita, Susana y Ketty maestras, Silvana pintora, Mirta abogada, Vero diseñadora.

NOTAS:

Casi treinta mujeres en escena a las que se puede percibir disfrutando del movimiento y la danza. De distintas edades y con distintos cuerpos, todas tienen su lugar de pertenencia y comodidad. Desde los desafíos coreográficos hasta la elección de los vestuarios, el espectáculo en su conjunto apunta a la reivindicación de la riqueza de la diversidad femenina y del movimiento como goce.

El debate posterior dio lugar a la pregunta de por qué no hay varones en el grupo y las mujeres respondieron que si bien ellos siempre están invitados, todavía no ha aparecido alguno “que se anime”. Comentaron también como algo importante que manifiesta el espíritu del grupo, el que los vestuarios se definen sólo cuando todas y cada una de las mujeres se sienten conformes y a gusto con ellos.

3. LA FLORESTA

Sinopsis ofrecida por el grupo:

Idea y Dirección: Marina Gubbay

Intérpretes: Mariana Danani y Carolina Doartero

Creación Colectiva: Mariana Danani , Carolina Doartero y Marina Gubbay

Música Original: Andrés Rubinsztein

Cellista: Manuela Weller - Clarinetista: Eliana Liuni

Diseño y Realización de vestuario y objetos: Paula Herrera y NatashaVoliakovsky

Iluminación: José Binetti

Diseño Gráfico: Diego Farah

Fotografía: Guillermo Genitti

Registro audiovisual: Paula Zacharías

NOTAS:

Marina Gubbay, coreógrafa y directora, comparte su labor en la danza con Débora Kalmar, haciendo de la investigación corporal su expresión artística. El espectáculo muestra el encuentro de dos cuerpos femeninos que transitan el espacio claramente definido en emplazamientos y desplazamientos y ofrecen variaciones de trayectos en líneas que describen la personalidad de cada bailarina. Equilibra el color y los opuestos complementarios de los movimientos, para traducirlos en sensaciones. El ritmo de la obra sucede en secuencias que entrelazan pulsos y silencios dentro de un espacio escénico con forma cuadrada.

Marina y sus bailarinas comparten con el público, una vez finalizada la función, el interior del armado de la obra, que denota un elaborado trabajo en equipo.

4. TODO MI SANO CUERPO TE OFREZCO

Sinopsis ofrecida por el grupo:

Un pueblo rural. Un mundo cerrado, pequeño, en medio de la inmensidad del campo. Los hombres son mayoría. El tiempo se demora en largas siestas imperturbables. Se habla de trivialidades, se comenta la vida de los vecinos. Todos se conocen. Y todos conocen “La Bonita”, la fábrica de alimentos elaborados con harina en la que viven y trabajan dos mujeres jóvenes. Una tarde, en la fiesta de cumpleaños de Don Jimenez, una de ellas transgrede el orden de las cosas, se coloca fuera de lugar. Y este exceso, este exabrupto ocurre a la vista de todo el pueblo. A partir de allí nada volverá a ser igual. Malos tiempos se ciernen sobre el pueblo. No llueve. Viene la sequía acompañada de sus mariposas negras de aletear espantoso a cubrir los cuerpos. Ya la otra mujer lo había anunciado. Ya a través de un sueño La Mamita, La Difunta y todas las almitas buenas le habían mostrado las imágenes de la desgracia: los hombres se transforman en bestias, la leche se vuelve ácida, el aire se reseca, los alimentos que elaboran en La Bonita se arruinan. Nadie se acerca a buscar los pedidos, los fideos se cuarteán sin que nadie los coma. Tanto destino adverso levanta sospechas. ¿Por qué están pasando todas estas cosas en el pueblo? El malestar crece, es necesario encontrar respuestas. Alguien tiene que ser el responsable de tanta aflicción. Alguien debe tener la culpa. Es necesario encontrar un chivo expiatorio. Sólo así volverán a estar las cosas en su lugar. La María, curandera del pueblo, da su veredicto. Alguien tendrá que pagar.

Interpretación: Soledad González y Laura Raiteri

Escenografía: Basta Flora

Vestuario: Laura Angelino

Diseño Gráfico: Germán Raiteri

Iluminación: Claudia Brito

Fotos: Mariano Bombera/Ana Quiroga

Vídeo y trailers de promoción: José López

Dramaturgia y dirección: María Robin

NOTAS:

Vuelven los temas de género al Encuentro, aquí en el contexto de un pueblo del sur. La opresión y el aislamiento de dos mujeres jóvenes, que se va develando en el trabajo cotidiano de “La bonita”, la panadería del pueblo. Refranes, letanías religiosas, coplas y conjuros intercalan términos del lenguaje popular con expresiones soeces.

La contundencia del trabajo actoral, corporal y vocal logran ocupar el espacio, ya de por sí grande, del Teatro La Baita, trascendiendo los límites del escenario.

El debate posterior a la función se centró principalmente en el proceso de creación de la obra. Las dos actrices y su directora contaron que al comienzo de la creación, no tenían un tema ni un texto como punto de partida, solamente la inspiración de la serie de fotografías de Alessandra Sanguinetti, y las ganas de trabajar las tres juntas. El mismo proceso creativo les fue marcando un camino. Las letanías fueron tomadas de una de sus abuelas así como de internet; el trasfondo folklórico de la obra se les coló a partir de las preferencias musicales del vecino del lugar donde ensayaban, permitiendo ellas que este “azar” incidiera en el rumbo de la obra.

5. LA DAMA DE VERDE

Sinopsis ofrecida por el grupo:

La dama de verde vive el eterno conflicto entre lo que quiere y no tiene, entre lo que es y lo que sueña ser. Desea casarse pero sólo cuenta con el vestido, el velo y los zapatos. Víctima de su propia soledad, incongruencia y vanidad, se regodea en los detalles del barroco mundo que la rodea -Siento los latidos de mi corazón, me jalan a un rincón (¡ay! ¡me salió un verso sin esfuerzo!) no he boleado mis zapatos y ¡ya es hora de partir! busco y no encuentro, me echo un clavado al fondo de mi bolso (¡ay! que desorden, cuántas cosas!) Me educaron así, me sacudo como una gallina, pongo un huevo aunque no tengo gallo... me siento como una quinceañera y tengo casi cien años (¡ay! disculpen, ya les dije mi edad!). Salgo al mundo exterior y por la banqueta me deslizo, miro la hierba que crece entre el piso y la pared... veo, veo una florecilla amarilla que me libera ¡ay! qué exquisita fragancia... ¡uy, qué horror!, las once y media, se me hace tarde, ustedes disculpen... taxi, taxi, ¡quiero un taxi! ¡...uff, me voy!-

Coreografía:DjahelVinaver

Bailarina/intérprete:DjahelVinaver

Músico/compositor: Joaquín López “Chas”

Iluminación: Xóchitl González

Vestuario:DjahelVinaver

Fotografía: Sebastián Kunold y Roger Ruiz

NOTAS:ⁱⁱ

Djahel es una bailarina, actriz y coreógrafa mexicana, formada en la técnica de danza clásica tradicional hindú, Odissi. “La dama de verde” es un encuentro de dos culturas; a través del distanciamiento que ofrece el lenguaje de esta danza tan peculiar, Djahel construye un cuerpo femenino, fino, potente, musical, y a la vez grotesco y vulnerable, y de esta manera uno puede reconocer en el desarrollo del relato las rutinas universales que atraviesan ese mismo cuerpo: hay algo de propio de mujer latinoamericana en este ritual que compone la bailarina conjuntamente con el músico en escena.

Un capítulo aparte pero sólidamente integrado es el rol de Joaquín López “Chas”, quien toma en escena textos, ruidos, sonidos y expresiones del personaje y los procesa en el acto, convirtiéndolos en una profunda reminiscencia musical que acentúa y a veces agiganta la tragedia cotidiana del personaje.

La historia es pequeña, casi de una trama insignificante, pero el espectáculo es una partitura sinfónica y adquiere un valor emocional sobrecogedor, nada común. Su originalidad despertó apreciaciones que luego en el debate posterior a la presentación manifestaron los que se atrevieron a opinar al respecto.

Las preguntas durante el intercambio posterior se refirieron a la técnica de abordaje de esa partitura de movimientos que se expresaba en ese lenguaje corporal distante y a la vez familiar; los dispositivos y modos de producción sonora; los momentos de apropiación de los sonidos que generaba Djahel y los aportes sonoros musicales del propio Chas; la investigación y los materiales en los cuales se basó la bailarina, coreógrafa y vestuarista para el armado de la obra. El debate fue entusiasta, apasionado e interesante en todo su desarrollo.

6. ES TIEMPO....DE AMAR

Sinopsis ofrecida por el grupo:

Como desafío técnico la propuesta fue realizar una obra unitaria, cuyo hilo conductor sostuviera la temática planteada en escenas simbólicas y cuya realización pudiesen ser escenas en sí mismas, pero a su vez contener la continuidad de un discurso estético coherente y cuya interpretación consistiera en diversas estéticas propias de la danza contemporánea y de la danza teatro, por lo cual hay escenas más abstractas, escenas con un alto contenido de imágenes poéticas, otras más teatrales, otras más grotescas etc. Todas han sido creadas por el grupo a través de un proceso de técnicas de improvisación.

Grupo de improvisación en danza contemporánea de Cre Arte “Alas de Colibrí”

Bailarines:LailaSepulveda, MaritaVolpe, Marisa Antimilla, Marcelo Arias, Marcelo Ribaim. Diego Baldevenito, Fede Zapata, Nico Carnevale

Coordinadora y docente del Grupo: Gabriela Panisello

Idea y Realización: Alas de Colibrí

Montaje de imágenes y sonido: Bruno Alberstein

Vestuario: Taller de vestuario de Cre Arte profesora Paula Bustos

Utilería y asistente:Bibi Debita

NOTAS:

Tiempo de amar, espectáculo del grupo de bailarines de la Escuela Create para personas con discapacidad, se caracteriza por el buen uso de los efectos, tanto aquéllos centrados en imágenes sutiles como los más espectaculares. La música, la proyección de imágenes en video, los movimientos coreográficos forman una totalidad rica en estímulos sensoriales, creando el ambiente propicio para que el espectador se conmueva y reciba las ideas propuestas. Sobre el final la atmósfera, casi en clímax, se completa con la exhortación –imposible de soslayar- “*es tiempo de amar, ¡pasálo!*” que los integrantes, mezclados con el público, vociferan.

En la instancia de diálogo posterior, la totalidad de los intérpretes se sentó sobre el borde del escenario y cada uno a su tiempo, algunos con más desenvoltura y participación que otros, compartió su experiencia de artista que había encontrado un lugar tanto de desarrollo personal como inserción profesional. Todos - público, docente y bailarines- se emocionaron y conmovieron por la espontaneidad y autenticidad de testimonios que dieron cuenta de los frutos de un trabajo sostenido con pasión y compromiso.

7. FRÁGIL YA ES EL GESTO

Sinopsis ofrecida por el grupo:

La obra de danza que presento es un trabajo que está en proceso de creación. Puedo decir que en este momento busco crear existencia, la vivencia de la representación del intérprete y su movimiento, como algo vital, único y efímero. Cuerpos de hombres que se adaptan, se transforman y yuxtaponen sus propias particularidades e identidades, recorriendo un camino hacia un

lenguaje escénico, donde la presencia y el espacio se completan por sí mismos. Podría hablar del deseo, del deseo insatisfecho, repetidamente insatisfecho, del deseo duro y recogido en sí mismo. Podría hablar de la muerte del cuerpo y del polvo que dejan sus huesos. Podría hablar de amor pero sólo eso... no sé hacer amor. Podría hablar de ese gesto que nunca va a cambiar, de eso que nunca se va a poder. Podría no poder hablar de nada, sólo sé que veo esos cuerpos que se alejan cada vez más, en cuerpo y en forma.

Dirección y Coreografía: Soledad Pérez Tranmar

Intérprete: Martín Molinari

NOTAS:ⁱⁱ

En escena: un hombre vestido de ropa de calle y una fina columna de metal. Ese cuerpo se mueve en el espacio, se encuentra con esa columna de metal, la escena se amplía, el cuerpo conquista el eje vertical y baila en otro plano.

Algunos sonidos, algunos gestos nos remiten a algo, pero es imposible construir una línea argumental. Es un cuerpo que intenta comunicarse con su propio lenguaje, hablar desde su materialidad. Por momentos busca quebrar ciertos límites, desafía la gravedad, su cuerpo parece no tener peso, se suspende en el vacío. Una búsqueda del cuerpo que explora sus condicionamientos y sus posibilidades.

8. MASTICA, SABOREA Y TRAGA: COMÚN SILENCIO

Sinopsis ofrecida por el grupo:

En un espacio de confrontación, dividido por miradas y tiempos oblicuos, cuatro personajes buscan conocer algo más de sí mismos, intentan construir un relato alternativo sobre una memoria difusa; sin embargo, esos anhelos rozan con el dolor de identidades mutiladas y de verdades insoportables. Así, la violencia encarnada en un silencio común, les impiden avanzar hacia un nuevo tiempo. En ese debate, hijos, padrinos, madres y novias, es decir, cada sujeto en acción, monta y desmonta las parcelas de sus vidas, donde las interrelaciones y los deseos, fragmentados y repetitivos, se entrecruzan con un lejano pero vivo pasado histórico. En el marco del proyecto de investigación sobre dramaturgias patagónicas en la postdictadura que se desarrolla en la UNRN, intentamos avanzar en la articulación de la creación artística con el estudio analítico-crítico de obras teatrales que indagan en "lo siniestro". Así, comenzamos un proceso de creación colectiva con alumnos de la carrera de grado, mediante la versión libre de textos dramáticos estratégicos, con el fin de elaborar un montaje escénico con fines didácticos. Mastica, saborea, traga..., aborda la violencia encarnada en un silencio común, el que obstruye las posibilidades de "decir" o tomar nuevos rumbos.

Dirección: Lic. Paula Tabachnik

Intérpretes: Jorgelina Paravano, Emilia Linardi, Juan Venezia e y Santiago Cámpora

Asistencia técnica e iluminación: Julián Bernardi

Música original: Cristian Busamia

Sonido: Marianella Cáceres

Marco Teórico: Dr. Mauricio Tossi

NOTAS:

La obra enfrenta con contundencia, despliegue corporal y creatividad parte de la historia de nuestro país. Con una poética contemporánea y novedosa se aborda un tema que, si bien ya ha sido tratado desde distintos ángulos y con variadas técnicas, encuentra aquí una nueva formulación y abordaje. Los actores entran y salen de sus personajes correspondientes, generando un distanciamiento que también funciona como metáfora de los mecanismos de la memoria, que en su proceso de reconstitución, no opera linealmente sino en una progresiva búsqueda arqueológica de sucesivas capas. Un ring, una novia, una campana, un tiburón, una madre y un novio, todos encontrándose en un aquí y ahora existencial que remite a otro tiempo y a otro espacio que necesita ser interpelado y a la vez entendido.

En un primer momento, las preguntas de los espectadores extranjeros asistentes al Encuentro giraron en torno a la relación del grupo con la historia que relata la obra, cuánto se había investigado al respecto de la dictadura y qué relación tienen los jóvenes de hoy con lo sucedido en esa época. Hacia el final la charla se centró en aspectos dramáticos: cuán estructuradas están las acciones y qué lugar se deja a la improvisación. Aquellos que vieron varias veces el espectáculo hicieron comentarios sobre los avances, los cambios y el crecimiento que se viene manifestando a partir de sus numerosas representaciones.

LOS TALLERES

1. Fronteras expresivas. ¿Danza para actores o expresión para bailarines? Dictado por Vicky Cortés.^{iv}

Impactados todavía por el desenlace de su espectáculo, parte de quienes fuimos público también tomamos el taller de Vicky Cortés. Con una modalidad muy suave en su canto costarricense fue dando la bienvenida a un numeroso grupo. Su premisa fue dar pequeños ejercicios simples, para tener en la bitácora personal y "echar mano" dentro del entrenamiento que cada uno tenga: balanceos soltando y deteniendo peso, lazarillos, caminatas deslizadas y resbaladas, a favor y en contra de la gravedad, ejercicios de contacto.

Logró que en el breve tiempo del taller un numeroso grupo pasara de estar rodando como una marea de gente, a danzar una pequeña coreografía, armada a partir de una base de tres gestos cotidianos, elegidos previamente y con sucesivas variaciones (cambiando de nivel, velocidad, dirección, llevándolos al mínimo, al máximo, etc.).

2. Nuevas dramaturgias en el teatro-danza (taller teórico con proyecciones). A cargo de Susana Tambutti.

Fiel a su estilo, Susana Tambutti realizó en su seminario un gran despliegue de conocimiento y erudición. Con el eje conductor focalizado en la Historia de la Danza, problematizó en una primera parte la cuestión del lenguaje y la gramática propia de las danzas moderna y contemporánea. La progresiva

emancipación de esta disciplina de las que en algún momento la tuvieron de subordinada (la literatura, la música, el teatro), implicó la nueva autonomía estética propia de los exponentes de la segunda mitad del Siglo XX. Sin embargo, afirma Tambutti, la tan deseada liberación parece estar mostrando hoy un nuevo rostro - ligado a la complicidad con un sistema de opresión- que precisa del no compromiso y la neutralidad de producciones autorreferenciales. ¿Tiene sentido seguir preguntándose qué es la danza, qué es el teatro, qué es la danza-teatro o el teatro-danza? ¿A alguien realmente le interesa? Parecería que no. La expansión de los límites es un hecho. De lo que se trata ahora es de analizarlos.

3. Odissi (danza clásica de la India). A cargo de Djahel Vinaver.

Este taller comenzó de un modo distinto al que suelen comenzar los talleres de danza: con una demostración por parte de la profesora. En un clima de mucho silencio y atención, los numerosos asistentes al curso presenciamos la danza de Djahel, acompañada por el sonido de unos cascabeles mecánicos en sus pies; presenciar esta danza, en un clima de gran silencio por parte de los alumnos, fue de por sí fue una experiencia intensa. El baile sucedía a medida que ella avanzaba paso a paso por una línea imaginaria, primero paralela y luego perpendicular adonde nos encontrábamos como público, realizando una serie de movimientos muy sugestivos, que se notaban perfectamente pautados. Lo más notable era la gran expresividad y precisión en los gestos de sus manos y su rostro, y este acompañamiento musical producido por los golpes de sus pies y los cascabeles. Al finalizar la danza, se nos invitó a pasar a la parte activa del curso, la que a partir de allí se desarrolló prácticamente sin descanso. La

profesora, con el acompañamiento musical de Joaquín López “Chas”, nos fue indicando una serie de movimientos, pautados y precisos, muy rítmicos. Era interesante y a la vez un desafío para los participantes, no habituados a este tipo de danza, la gran complejidad y atención de los movimientos de las manos y la dirección muy precisa a la que debía apuntar la mirada en cada posición, todo ello combinado con una serie de movimientos y cambios de direcciones de distintas partes del cuerpo. En la última parte del taller, con todos nosotros formando una gran ronda en el suelo, Djahel nos “contó una historia” con sus manos y ojos, y luego realizó para nosotros la decodificación de los gestos. Finalmente concluimos “contando” entre todos la historia, del mismo modo. El taller resultó sin duda una experiencia muy intensa y enriquecedora.

PROYECCIÓN DE VIDEOS:

1. ALASKA

Sinopsis ofrecida por el grupo:

Alaska, así llamamos a un supuesto lugar interior, a la existencia de un último cuarto. EL cuerpo como contenedor de espacios, como recipiente de recuerdos, donde se guarda todo lo que no se dijo en relación a una experiencia personal. Un lugar donde se alojan de manera caótica, experiencias, sensaciones, emociones, recuerdos, memoria. La obra tratará de traducir qué forma física tuvo o no tuvo una vivencia o situación de la vida real en el momento de su experiencia. Cuatro personajes habitan desesperadamente ese espacio. A través de un lenguaje físico extremo, buscan llegar a ese estado del pasado. Apelan a la memoria de lo vivido para encontrar en el cuerpo la experiencia de lo que no ha sido develado.

Alaska, un lugar que todos conocemos pero al que nadie nunca fue.

Idea y dirección: Diana Szeinblum

Creación coreográfica: Diana Szeinblum, Lucas Condró, Noelia Leonzio, Alejandra FerreyraOrtiz, Pablo Lugones

Intérpretes: Lucas Condró, Noelia Leonzio, Alejandra FerreyraOrtiz, Pablo Lugones

Música original: Ulises Conti

Interpretación musical: Ulises Conti, Mariano Malamud

Iluminación: Gonzalo Córdova

Vestuario: Cecilia Alasia

Producción general: Gustavo Kotic

Asistente de dirección: Jazmín Tesone

Fotos: Jazmín Tesone

Grafica: Javier Veraldi

NOTAS:

Lo que pudimos ver en el Encuentro fue el video de una de las funciones que se llevaron a cabo en Estados Unidos de esta obra. El espacio escénico está demarcado únicamente por la iluminación y en sus márgenes se alcanza a vislumbrar –entre sombras- algún mobiliario cotidiano. Cuatro cuerpos, entrenados y totalmente disponibles para el movimiento intenso, por momentos extremo, y en continua transformación sufren y ejercen la manipulación de unos sobre los otros. Su devenir no es narración, sin embargo resuena tanto en el cuerpo como en la imaginación del espectador. El debate, que contó con la presencia de Diana Szeinblum, giró principalmente en torno al proceso creativo y el origen del nombre de la obra.

2. RISTORANTE IMMORTALE (1998 - 2013) o: de lo provisorio de la vida

Sinopsis ofrecida por el grupo:

En algún lugar entre el cielo y la tierra, en medio del universo pero a la vez en el último rincón del mundo, se encuentra situado RISTORANTE IMMORTALE. Un microcosmos alegórico en cuatro cuadros absurdos. Un espacio carente de sentido, con unos personajes incansables que lo habitan: Un joven aprendiz, ingenuo, con un ramo de narcisos en la mano como queriendo anunciar tiempos mejores; pero que pronto aprende a adaptarse a las circunstancias. Un camarero, ambicioso, vanidoso y obsesionado por estar siempre en el centro, que aspira a ser, algún día, el jefe del local; pero al que casi todo le sale mal. Un jefe, obsesivamente responsable, que no pierde la esperanza de que el negocio, alguna vez, funcione; aunque todos los indicios indiquen lo contrario. Un viejo camarero, casi parte del inventario; que hace tiempo debería estar jubilado, y al que su propia comodidad le tiene atado a este lugar dejado de la mano de Dios. Y además, una cocinera gordinflona que habita “al otro lado”, en un mundo autónomo del que se siente mensajera y en el que se ocupa de tocar un acordeón y confeccionar, con su música, un exquisito menú.

Los días están marcados por un permanente retornar de “lo mismo”, y las personas imitan a los días. En medio de este mundo, cuya existencia se organiza a partir de una permanente autorreferencia, individual y colectiva, surge un laberinto fantástico de relaciones, miedos y anhelos; y el restaurante se convierte en el destino de cada uno de ellos, en su ensueño, su memoria y, en definitiva, en su propio YO.

FamilieFlöz hace teatro con medios anteriores al lenguaje. Cada conflicto se manifiesta primero en el cuerpo. El conflicto físico es el origen de cada situación dramática. Las obras toman forma en un proceso de creación colectivo, en el que los actores son también autores de los personajes y las situaciones que las integran. Al no existir un elenco fijo, para cada obra se reúne un grupo distinto, que durante el proceso de ensayos desarrolla no solo la creación sino también un método de trabajo. Las máscaras características de FLÖZ son también una herramienta fundamental para el desarrollo del material dramático y de los personajes. Similar a un texto, una máscara trae consigo no solo una forma sino también un contenido. El proceso del desarrollo de una máscara, desde las pruebas teatrales hasta la simbiosis actor/máscara es en el sentido más puro de la palabra, determinante para el resultado. La paradoja original de las máscaras, el cubrir un rostro vivo con una forma rígida para lograr así personajes vivaces, es justamente el objetivo y el desafío para el actor. De repente una máscara hace una mueca, se enoja, se asombra o incluso enrojece de vergüenza. Por supuesto, ese ajuste sucede solo en la fantasía del espectador, no en el escenario. Así es como se disuelve la rigidez de la máscara para transformarse en una enorme fuerza vital.

Una producción de FamilieFlöz

Una obra de y con Paco González, BjörnLeese, HajoSchüler, IlkaVierkant, Michael Vogel
Dirección: Michael Vogel

Co-Dirección: MarkusMichalowski

Máscaras: Michael Vogel

Escenografía: Michael Vogel, Stefan Grebe

Vestuario: Bea Peric

Música: Daniel Ott, Ilka Vierkant

Luces: Reinhard Hubert, Jan Steinfatt

NOTAS:

En este caso no hubo debate luego de la función. La Proyección de *Ristorantelmortale* dentro del Encuentro fue pensada para ofrecer una opción de Teatro Físico, una obra que fuera planteada, sin ser "danza", desde el cuerpo exclusivamente. En este sentido se apreció bien la impronta física, el conflicto encarnado en el cuerpo. El cuerpo como protagonista de la acción, medio, transmisor de sentido, sin la necesidad, en esta ocasión, de recurrir a la palabra.

La propuesta estaba apoyada fuertemente en aspectos que contribuían a la percepción cenestésica del espectador: la escenografía que creaba un espacio laberíntico, las máscaras que formaban parte del cuerpo del actor haciéndose carne, y la música construida en escena, no sólo por el acordeón de IlkaVierkant y por Daniel Ott, sino por un manejo increíble y audaz de los objetos, con los que se construía la partitura sonora del espectáculo. Es decir que en la creación del aspecto sonoro también el cuerpo (y los cuerpos materiales) fue protagonista y ejecutor de sentido. Todas estas propuestas modificaban el estado corporal de quien miraba, haciéndose el cuerpo del espectador, también protagonista.

¿Es danza, es teatro, es pantomima, es música escénica? ¿Cuándo salimos de una manifestación e ingresamos en otra? ¿Es precisa la

frontera? Esta es la pregunta que atravesó todo el Encuentro y que se hizo muy presente en *Ristorantelmortale*.

LAS PONENCIAS:

Las ponencias tenían como disparador la pregunta acerca de la naturaleza y especificidad de la danza-teatro o teatro-danza.

Las expositoras fueron DjahelVinaver (bailarina y coreógrafa de México), Susana Tambutti (IUNA, Argentina), Graciela Estela Rodríguez (INT, Argentina) y Vicky Cortés (bailarina y coreógrafa de la Universidad Nacional de Costa Rica).

DjahelVinaver: "Nata: bailarín-actor, unidad indivisible en la Danza Clásica de la India. Reflexión sobre la Danza Teatro a partir de una danza milenaria".

A partir de la noción de que en la India bailarín y actor son sinónimos, la expositora cuestionó las etiquetas que en Occidente solemos dar a los espectáculos, "danza", "teatro", "danza-teatro" etc., y dice: "a fines de la Edad Media, el teatro se había llevado a la cabeza y la danza al cuerpo". Cuestionó también y, a partir de su propia biografía y formación temprana en danza, el modelo de cuerpo propuesto por la danza clásica y contemporánea occidentales. Relató su experiencia formándose durante largo tiempo en la India, en la danza Odissi; en esta danza tradicional, la bailarina funge el piso con los pies y al hacerlo repercuten los cascabeles que lleva puestos en los tobillos. Las sílabas rítmicas

son las que sostienen la danza en la escena. "Gracias a esta cultura que baila, canta y actúa al mismo tiempo, le pude dar sentido a mi danza", comenta en una rica reflexión autobiográfica. Menciona el término sánscrito "rasa" que significa "sabor" y remite a la calidad de entendimiento entre artista y espectador. El objetivo del arte es provocar "rasa" en el espectador, y para ello "adonde va la mano, ha de ir la mirada; adonde va la mirada, se dirige la mente; adonde va la mente, ha de seguir el corazón o el sentimiento; ahí donde va el sentimiento ha de lograrse la trascendencia o sabor". Para esto el bailarín-actor debe dominar la técnica facial o gestual, consistente en una serie específica de movimientos de ojos, pupilas, párpados, cejas, nariz, labio inferior, boca, mejillas y mentón.

También relata su participación en el Theatre Du Soleil, cuyas obras eran el encuentro de técnicas escénicas de Oriente y Occidente, con la colaboración de músicos en vivo provenientes de todo el mundo. Sus versiones de Shakespeare eran una gran fuente de inspiración al corroborar la posibilidad de intercalar movimiento, texto, gesto, plástica y música. Y su formación e interpretación de danza butoh, a partir de la que descubrió que se podía llegar al movimiento a partir de imágenes poéticas: vaciarse para poder convertirse en alga, arena, hilo. La calidad del movimiento dependía de la imagen y del vestuario que los mismos bailarines realizaban con papel periódico. Vaciarse, ser movido por, son uno de los principios de la danza butoh y también de la danza tradicional de India. Resalta también como parte de su recorrido la influencia de Pina Bausch; sostiene que en sus obras el intérprete se entregaba a la escena con cada fibra de su ser, logrando una presencia rotunda. Menciona también en su exposición a Mary Wigman, Laban y KurtJoos. Y concluye: "El secreto de todo arte es olvidarse de uno mismo, para así lograr el deleite que nos llevará al éxtasis de liberación".

Vicky Cortés:

Comienza relatando brevemente su formación y trabajo profesional en distintas compañías de Costa Rica y luego en varios países de Europa; también su trabajo con Pina Bausch y Susanne Linke.

Remitiéndose a su infancia, siendo parte de una familia “normal, blanca y católica”, cuenta no sin cierto sarcasmo sus primeros años de formación como bailarina clásica, en su Managua natal. Se formó de muy pequeña en una academia de gran éxito entre la burguesía nicaragüense, en la cual, dice: “nunca pasé de ser mariposita en el Cascanueces”. Y continúa su relato: “A pesar de que trabajaba duro a mi corta edad, siempre veía pasar a la par mía a dos o tres niñas que accedían a mejores papeles. Yo me mantenía inmóvil, mariposita, año tras año. Ya a esa edad percibía que había una situación que me desagradaba pero no comprendía las razones. Esta fue la primera vez que me enfrenté a una tristeza que aunque no comprendía bien, me producía sentimientos de desasosiego”. Y enlaza esta primera experiencia de tristeza con un momento posterior de su vida en el cual ella, que bailaba la Consagración de la Primavera en la compañía de Bausch, se escondió para poder observar un ensayo de Café Müller (ya que los ensayos eran privados). El verlo le produjo una gran conmoción, ya que era el sufrimiento humano expresado de una forma muy profunda, gestual, musical, rítmica, sonora, coreográfica y teatral. “Me gusta pensar que mi dolor de niña, ese primer dolor, volvía a revivirse en esa profunda elocuencia de esos personajes desolados. Sin quererlo, ya estaba lanzada a ese destino expresivo en mi búsqueda”.

Señala luego que en Latinoamérica las dinámicas entre tradición e innovación son complejas, y que vivimos un conflicto que no

siempre se quiere reconocer: aunque recibimos una formación escolástica y nuestro mundo se basa en modelos dominantes, al mismo tiempo vivimos en la periferia. Habla en su exposición del binomio tradición-innovación en América Latina y también cuestiona, al igual que las demás expositoras, la supuesta necesidad de rotular los espectáculos como de danza, de teatro, de danza-teatro. Cita a Laban cuando dice que el impulso sale a buscar su forma, y sostiene que dentro de esa idea, no tiene importancia rotular el producto. La danza-teatro es una forma de querer definir un hacer, pero en realidad sólo define unos medios, unos recursos que se utilizan.

Susana Tambutti:

Muestra un fragmento de una obra de Luis Biasotto, “*Bajo, feo y de madera*” porque según su criterio es una de las pocas obras que muestran una política de la representación. Propone como consigna para la observación del fragmento prestar atención al uso del lenguaje, a la voz externa, y a la idea de vacío.

Cuenta que la obra fue creada para un Festival organizado por el Centro Cultural Rojas cuyo tema era Mozart. Menciona que la obra tiene varias líneas de trabajo y que la música de Mozart está utilizada sólo como huella. Una de las propuestas de la obra es desnaturalizar la representación, tanto en su aspecto visual como verbal. Este proceso deconstructivo es logrado mediante el dispositivo estructural de la parodia. La obra trabaja para poner en primer plano la política de la representación, realizando una crítica sobre los supuestos humanistas de originalidad, unicidad artística y nuestras nociones capitalistas de posesión y propiedad (el autor está ausente, es la voz que se pierde en la indefinición). Otro

aspecto que le veo a la obra, comenta, es esta especie de visión colonial, ya que la bailarina representa la estética de la danza francesa.

¿Qué es hoy un coreógrafo? La obra pone en cuestión la relación de apropiación del coreógrafo con la obra. La noción de autor/coreógrafo constituye un momento de individuación en la historia. El rol de coreógrafo está investido de un aire sacerdotal que se ha mantenido a lo largo del tiempo y que desde mediados del siglo XX comienza a deconstruirse.

En *Bajo, feo y de madera* el coreógrafo no precede a la obra. La parodia también está en un lenguaje que no puede terminar de definir algo. Parece ser que lo que se está cuestionando es una manera específica de entender el rol del coreógrafo hoy; lo que nos dice es que el coreógrafo ha desaparecido como fundamento y origen de la representación, ahora su función es sólo una variable de un discurso. La función-coreógrafo no remite a un sujeto real sino que ejerce un papel funcional encargado de clasificar, reagrupar textos, acciones, imágenes. La función entonces remite a las relaciones complejas que forman el ser particular de ese discurso escénico. No se exalta el gesto ni el movimiento; se trata de la apertura de un espacio, donde el coreógrafo no deja de desaparecer. La obra también ataca el concepto mismo de obra.

Plantea así la insuficiencia de todo tipo de lenguaje, la confrontación con un modelo inalcanzable, la desaparición del coreógrafo como autor.

Tambutti finaliza con la apreciación de que la pregunta interesante hoy no es acerca de qué es danza o qué es danza-teatro, sino que lo interesante es justamente el tipo de cuestionamientos que propone esta obra.

Graciela Rodríguez:

Plantea que su mirada viene de las ciencias sociales, de la gestión de proyectos artísticos y de sus tareas como docente en Artes del Movimiento del IUNA.

Comenta que prefiere hablar en forma genérica de “artes escénicas”, sin importar tanto si es danza, teatro, etc. Plantea la idea de la praxis y de la formación, y cómo cada uno de los actores y bailarines tiene su propia dramaturgia; las artes escénicas hoy tienen una enorme contaminación, en el buen sentido, de otros lenguajes.

Cuenta que consultó a varios jurados del INT sobre qué era danza-teatro para ellos, y cita la respuesta de Rafael Bruzza: “Es un problema de los teatristas y de los bailarines. Nosotros cuando evaluamos un proyecto no miramos eso sino si el proyecto apuesta a un proceso de calidad, creativo, con un sustento teórico y de trayectoria de sus integrantes”.

El público está buscando algo que lo conmueva, y no está etiquetando lo que ve como danza-teatro o danza o teatro. La danza anteriormente estaba muy cerrada en sí misma pero últimamente se está conectando con varias otras artes, los músicos, los artistas plásticos.

En el debate con el público posterior a las ponencias surgió el tema de los lenguajes propios latinoamericanos, si es que habría tal cosa, lo universal, los modelos de los países centrales; se destacó que el ballet es sólo una de las técnicas de danza existentes. Luego se generó un extenso debate sobre el tema

propuesto por la obra de Vicky Cortés y su forma particular de abordaje. El diálogo incluyó reflexiones éticas, estéticas y también de resonancia personal por parte de los participantes que habían visto la obra, así como también un relato por parte de su autora del origen de la temática, el modo en que decidió trabajarla y su experiencia en distintas partes del mundo con este espectáculo.

i Comentario a cargo de Cecilia González Minguez

ii Comentario a cargo de Adrián Porcel de Peralta.

iii Comentario a cargo de Verónica Fernández Battaglia

iv Comentario a cargo de Cecilia Planas.

v Comentario a cargo de Fedra Roberto.

Capítulo 4

2014

Dramaturgia

4^o ENCUENTRO DE REFLEXIÓN Y PRÁCTICA TEATRAL

Dramaturgia



Del 17 al 19 de octubre 2014
San Carlos de Bariloche

PROGRAMACIÓN

Viernes 17 de octubre

10:00 hs. Apertura y Acreditación. Sala de Prensa de la Municipalidad. Centro Cívico.

11:00 hs. **PONENCIA:** La dramaturgia rionegrina en la posdictadura: un proyecto editorial. Mauricio Tossi. Sala de Prensa de la Municipalidad. Centro Cívico.

14:30 hs. **MESA** organizada por el Instituto Nacional de Teatro: Políticas editoriales del INT: ediciones y subsidios para publicación. Sala de Prensa Municipalidad. Centro Cívico.

16:00 hs. **PONENCIA:** Tendencias Dramatúrgicas desde los años '90 hasta la actualidad. Carlos Pacheco. Salón de Belgrano 109 - UNRN.

18:00 hs. **PONENCIA:** Literatura y adaptación dramatúrgica: "El Proceso de Franz Kafka". Alejandro Finzi. Salón de Belgrano 109 - UNRN.

21:00 hs. **ESPECTÁCULO:** Bodas de Sangre. Dir: Paula Tabachnik. Salón de Teatro UNRN (Palacios y Anasagasti).

Sábado 18 de octubre

9:30 a 13:30 hs. **SEMINARIO:** Escribir con actores. La escuela de Michel Vinaver. José Luis Valenzuela. Lugar a definir

9:30 a 13:30 hs. **SEMINARIO:** Dirección. Cipriano Argüello Pitt. Lugar a definir.

15:30 hs. **PONENCIA:** Dramaturgia y teoría de la dirección. Cipriano Argüello Pitt. Salón de Belgrano 109 - UNRN.

17:00 hs. **PONENCIA:** Escribir con actores. José Luis Valenzuela. Salón de Belgrano 109 - UNRN.

18:30 hs. **Charla, reflexión, debate.** Todos los participantes. Salón de Belgrano 109 - UNRN.

21:00 hs. **ESPECTÁCULO:** Kassandra. En el marco de la 2ª FIESTA DE LA PALABRA, organizada por la Municipalidad de S. C. de Bariloche. Escuela Municipal de Arte La Llave.

Domingo 19 de octubre

9:30 a 13:30 hs. **SEMINARIOS:** Continuación de los Seminarios de José Luis Valenzuela y Cipriano Argüello Pitt. Lugar a definir.



Comisión organizadora:

Adrián Beato, Viviana Diez, Flavia Montello, Ángeles Smart.

Literatura y adaptación dramática: *El proceso de Franz Kafka*

Alejandro Finzi

Acerca del expositor

Alejandro Finzi es escritor, teatrista y docente universitario. Realizó sus estudios en Letras en la provincia de Córdoba y, en 1984, se radicó en la ciudad de Neuquén. En el año 2004, se doctoró en la Université Laval de Québec. Actualmente ejerce como Profesor Titular en Literaturas Europeas, en la Universidad Nacional del Comahue y es miembro del grupo teatral Río Vivo de Neuquén, ámbito artístico en el que estrenó muchas de sus obras.

Quiero agradecer a Mauricio, a Ángeles, a Gloria, a Adrián, la hospitalidad que nos han ofrecido a mi esposa y a mí; agradecer a la Universidad Nacional de Río Negro por este gesto. Esta es una ciudad con la cual estoy “complicado” como dramaturgo por que dos de mis obras las dediqué, a este lugar: *Camino de Cornisa* y *El secreto de la Isla Huemul* (teníamos la idea loca con el grupo Río Vivo, de traer la puesta, el montaje de *El secreto de la isla Huemul* a la isla Huemul, eso no se pudo).

El grupo Río Vivo fue la experiencia artística más importante de mi vida, que nunca se va a repetir, nunca más. Trabajar con José Luis Valenzuela y Daniel Vitulich, nunca más volverá, es parte de mi vida y nunca, artísticamente, se volverá a repetir. Y sucedió acá, en esta región del mundo, y me marcó a fuego para toda la vida.

Una adaptación tiene una biografía y como tiene una biografía no tengo más remedio que relatarla. Nosotros, con Laura, mi esposa, estábamos volviendo de El Salvador, porque en el Museo Nacional de Antropología de República Nacional de El Salvador, Jennifer Valiente me estrenó una obra: una de las obras que escribo para mis nietos, porque mis seis nietos viven en Canadá. “Historia de un

abuelo que vive lejos de los nietos”: como los inviernos son largos allá, mucho más largos que acá, tal vez sean más de seis pronto, ¿no es cierto? Pero ahí estoy, tres de esos textos se van a publicar ahora, ya tienen traducciones, todos se han estrenado en el exterior y uno de ellos en el país.

Y veníamos de República del Salvador. Entretanto, desde Inglaterra, la Taylor Library había recibido solemnemente *Obra Reunida*, uno de los libros que dejé para la biblioteca de la Universidad. Y veníamos seguramente cansados, extenuados, con los años, los viajes se hacen más difíciles, y dejamos las valijas con Laura, cansados, la casa cerrada durante mucho tiempo: ¿Seguirá viva la Cuca? (la Cuca, mi perra) ¿Habrá comido todos los días? ... Y entonces suena el teléfono:

- Sí, hola

- Ehh... ¿Alejandro Finzi?

- ¿Si?

- Un momentico, ¿me regala un minuto? Le van a hablar, es el rector de la Universidad de Costa Rica, el Doctor Penton.

- Aaahhh... sí. Doctor, ¿cómo le va?

- ¿Cómo anda, Alejandro, qué tal? Qué gusto. Bueno, difícil encontrarlo en su casa, mire que hemos estado llamando y no, no...

- No, bueno, es que estaba de viaje.

- Sí, y Laura ¿cómo anda?

- Bien, Laura, bien, su libro funcionó muy bien, ha sido reconocido por sus colegas médicos, fantástico muy bien, los estudios sobre la alergia, y en la zona...

- Bueno, sí, yo no le hablaba por el libro de Laura, es para encargarle un trabajo. Dentro de unos días lo va a llamar Manuel Ruiz, el director de la Escuela de Teatro de la Universidad, para darle las precisiones pero ya le adelanto que le proponemos que haga la adaptación de *El proceso* de Kafka.

Entonces, yo escucho y estoy pensando rápidamente, 1966, 1971, 1977, 1985, los años de lectura de la novela pero medio es como una cosa que uno no puede ubicar... (Sigo con el diálogo por teléfono)

- Aaah sí. Bueno, qué bueno, ¡muchas gracias!
En realidad uno no sabe exactamente en que se mete, dice que sí...
- Bueno, muchas gracias, en unos días lo llama Manuel Ruiz...
Cuelgo, dos segundos después:
- Hola, Alejandro, aquí Manolo, ¿cómo te va? Dentro de unos días te va a llamar el rector, pero ya te voy anticipando, la Universidad de Costa Rica que festeja los 75 años de su creación y te encarga la adaptación de *El proceso* de Kafka. ¿Aceptás?
- Sí, querido Manolo.
Él es un actor excepcional que hizo en San José con María Bonilla, *La piel*, una de mis obras. Ustedes lo pueden reconocer por que es quien hace Aguirre en la versión cinematográfica de Saura, de la película, es él.
(Sigo con el diálogo por teléfono)
- Bueno sí, sí, Manolo, anticipame un poquito, ¿quién va a ser el director?
- Bueno, el director es Luis Thenon.
¡Ay, santo Dios! Mi director de tesis.
- Sí, dentro de unos días te va a llamar.
- Bueno, ¡chau, querido!
(*Imita sonido de teléfono, de nuevo*)
- ¡Hola, doctor Finzil!
Es mi director de tesis, ahora me llama doctor, se está burlando, el cretino me hizo escribir un capítulo completamente innecesario en la tesis.
- ¿Qué haces, querido Luis?
Estoy mintiendo.
- ¿Qué haces querido Luis, cómo estás?
- Te tengo una novedad, te vamos a dar la adaptación de *El proceso* de Kafka.
- No digas, pero ¡qué sorpresa!
(*Risas*)
- ¿Y vas a aceptar?

- Bueno, mirá, me vas a dar unos buenos honorarios, un pasaje en avión y un buen hotel que voy a elegir yo en San José para el estreno.
- Bueno, cómo no, de acuerdo. Bueno, prestá atención, ¿tenés lápiz ahí?
- Sí, sí, Luis, tengo lápiz.
- No me podés hacer un texto de más de una hora y media, escaleras, 16 personajes, ¿me escuchaste?
- Sí, bueno, está bueno, ¿qué más?
- Y no te olvides que el Teatro Nacional - la obra se entrena el 16 de agosto del año que viene, en el Teatro Nacional de San José -, tiene una boca de 18 metros.
- Bueno, está bien.
- Después vamos con 16 funciones al Teatro de La Aduana, que es un teatro de San José, bellissimo, bellissimo, bellissimo, enorme, enorme. Las dos últimas funciones van a la sala nuestra de la Universidad que tiene una boca de 8 metros.
- ¡Chau, querido, chau!
Yo estoy mintiendo con lo de querido, pero... Ya estaba todo arreglado, todo muy bien.
Bueno, ¿por dónde comenzamos? A los días me voy a Mar del Plata porque me invitaron de la Escuela de Teatro para una charla. Me voy en colectivo, y dije voy leyendo pero, las dos ediciones que tengo de *El proceso* se me perdieron en la biblioteca. Con Laura tenemos una biblioteca que ocupa absolutamente toda la casa, de modo que cuando necesitamos un libro no lo encontramos y tenemos que salir a buscar otro. En el momento en que lo compramos aparece el que estábamos buscando, es así, no gobernamos ya la biblioteca, la biblioteca nos gobierna a nosotros. Entonces llegamos a Mar del Plata y te entran a la catedral, a la izquierda está San Simón. Le digo "San Simón, San Simón, ayudame, dónde encuentro acá *El proceso*" y me hace así con la cabeza (*risas*) y la librería estaba a la vuelta de la catedral. Fui y compré ahí todo lo que había en materia de *El proceso* de Kafka. Y justo el año 2015 es el año que se recuerda el centenario de la escritura de esa novela. Se publicó en el año 25 pero Franz Kafka la

escribió en el año 15. Entonces: 75 años de la Universidad de Costa Rica y 100 años de la escritura de esa novela. Les estoy hablando de 1915. Hace un año que el imperio austrohúngaro estaba en guerra.

¿Cuál es el dispositivo artístico literario de esa novela en relación al escenario artístico epocal? ¿Con quién dialoga esa novela de Kafka? Tengo una teoría con respecto a él, que él todo lo que relata en sus cuentos es su mundo infantil. Sus pesadillas, su mundo de la infancia, una infancia terriblemente fea que tuvo, con su papá se peleaba todo el tiempo. Su papá que no lo entendía, que buscaba darle un destino a su vida que él no buscaba. Y toda su obra es esa búsqueda de un sentido de la infancia de la cual liberarse. Y ahí puso todo lo que tenía.

Estaban Sofía ChoteK y Fernando, en la gran plaza en Praga, y sale del banco Kafka, Franz, llámémosle, y va y se asoma. Se asoma por la ventana, y ahí estaba Sofía, ¿la recuerdan? Gordita, rellenita, bailando con Fernando que era bajito, chiquito, casi que lo aplastaba. Y entonces ve detrás de la ventana un triángulo, con sanguchitos, masas, qué sé yo. Y entonces le da hambre, le dan ganas de comer y quiere entrar y el guardia le dice “¿Adónde va?”. A Franz se le ocurre y dice: “Yo soy mesero, llego tarde”. “Si usted es mesero, usted sabe cuál es la puerta auxiliar para que entren los meseros, ¿salga de acá judío asqueroso!”. Y ahí se va Franz, “un día” se dice para sí, “un día yo voy a escribir un artista del hambre, ¡van a ver!”. Y eso es lo que él escribió. Pero toda su escritura aparece como ese dominio del revanchismo, del enojo infantil, cuando uno se pelea, cuando es chico, se pelea y dice “te voy a reventar, te voy a matar”. Va una piña, va otra piña, va otra piña, ¿no? Se acuerdan todos ustedes, con las señoritas presentes, se agarraban de las trenzas, los pelos y se tiraban al piso. Hacían eso, ¿no? Apoderarse de ese espacio de la existencia que siempre se va a escapar.

Es muy difícil situar la novela en el espacio de la escritura bélica, epocal, porque casi casi casi casi definitivamente no hay escritura literaria en el periodo bélico. La escritura literaria en el plano novelístico es anterior o es posterior a la guerra. No hay palabra en el periodo bélico. Eso lo dice Adorno, en un momento a

propósito de la Segunda Guerra Mundial. No hay palabra, no hay como poner en palabras. Entonces si queremos escuchar hablar de la Primera Guerra y vamos a Ford Madox Ford, por ejemplo, su obra *El final del desfile*, son cuatro novelas, son 1200 páginas. Eso se escribe entre 1922 y 1928. Si vamos a esa novela primeros palotes que escribe Ernestito Hemingway *Adiós a las armas*, es una novela primeros palotes, ustedes ven al chico que esta improvisando. En 1929, Rainer María Rilke, en 1926, Jünger, *Tempestades de Acero*. Y tenemos por un lado, la lírica, la lírica eduardiana, que hace gran elogio bélico pero está en manos del aparato propagandístico. Por ejemplo, la poesía famosa de Rupert Brooke, que tiene un título originalísimo, *El soldado* y dice: “allí donde muera un soldado inglés, es suelo inglés”. Esa es la lírica del poema eduardiano, elegante, cordial, y después el gran momento de la lírica inglesa post eduardiano, viene con Wilfred Owen, enorme poeta. Enorme poeta después les voy a leer unos versos de él, que es entre los poquitos que puede poner en palabras el horror de la guerra. “Dulce y honroso es morir por la patria”. El concepto de honor y ese texto de Wilfred Owen es de una feroz ironía, ¿no? Está ironizando ahí.

El concepto del honor llega de la primera parte de *Enrique IV* con el personaje de Sir John Falstaff, que no es el Falstaff de *Las alegres comadres de Windsor*, es otro, sombrío. Cuando se va a enfrentar con Hal, el hijo de Enrique IV, Falstaff se pregunta ¿Qué es el honor? Y se responde a sí mismo, acaso el honor sana una mano que te quitan, acaso el honor es un buen cirujano, acaso el honor te devuelve una pierna. No. En vida, el honor está asociado a la maledicencia y en la muerte solamente cabe en una lápida. Versos más, versos menos, discúlpenme, eso es lo que dice Falstaff, al final del primer acto de la primera parte de *Enrique IV*. Y eso es lo que siente el soldado cuando vuelve después de la guerra. Ha vivido cuatro, cinco años en el frente y ha sufrido un proceso de absoluto desencantamiento. Es otra persona la que vuelve y le dice al gobierno: “Che, vos me mandaste a la guerra, me prometiste una casa, me prometiste un préstamo, que iba a comprar una tierra, ¿adónde está todo eso? No está en ningún lado. Lo que tiene el

gobierno es una industria de las lápidas. Hay una hermosa novela, que les recomiendo leer (no sé si se tradujo ya). Es el penúltimo premio Goncourt (2013), de Pierre Lemaitre, cuyo título en castellano es *Nos vemos allá arriba* que relata - es fascinante la novela -, la industria funeraria que se fomenta después de la guerra con el visto bueno del gobierno. Es decir, ese soldado anónimo, que merece el descanso, porque ha muerto y ha perdido todo cuanto tenía, incluso su propio destino, está en manos de un comercio inescrupuloso, que consiste en hacer estatuas funerarias y crecer por miles y miles y miles. Es la estafa generalizada, es la corrupción generalizada, absoluta, definitiva. En la Primera Guerra Mundial se pierde toda noción de justicia. Ya no tenemos al hombre armado con ballesta que dice: "A ver, José, ponete bien que te tiro la ballesta, te mato de un flechazo". N, es una guerra que mata anónimamente, que mata sin parámetros, que utiliza toda la industria acumulada durante el siglo 19 para favorecer fenomenales comercios con la fábrica del acero y generar una muerte endémica por toda Europa. ¿Y quién es el que recibe el peor castigo? El más pobre. El más pobre. Aquel que no tiene nada, que solamente tiene una promesa de algo. Quien habla, quien denuncia en la voz de ese Falstaff, de fin de *Enrique IV*, es el Guille, para los amigos, es ShaK.espeare. Recuerden el monólogo de Ulises, sobre el mundo y su jerarquía en *Troilo y Criseida*. Esa jerarquía en el espacio bélico, contesta Falstaff, desaparece de un plumazo.

Entonces *El proceso* aparece en el espacio literario europeo como la gran metáfora de la descomposición de una sociedad. Ya no hay ley, hay un uso, un usufructo de la ley en nombre de una sociedad muerta. Kafka no dialoga con una novela o un poema, si no que dialoga con un texto de Sigmund Freud, que se llama "Consideraciones de actualidad sobre la guerra y la muerte". Es muy interesante poner en diálogo estos dos textos. No se asusten, el texto de Freud no es muy extenso, serán 20 páginas, 21 estoy exagerando. Pero, ¿qué dice ese texto? "Se acabo la cultura, querido mío. Con la guerra, esta guerra masiva, que no te da el nombre y apellido, te mata, sos civil, sos militar, sos chico, sos

grande, sos viejo, te mata lo mismo. Esto es la barbarie. La guerra es la barbarie. Acá ya no hay ley. Acá no hay absolutamente nada. El hombre está a merced de la noche".

Entonces es un texto que proviene del psicoanálisis, que se pone en diálogo con una novela que comienza así: "Alguien debió de haber calumniado a Josef K., puesto que sin haber hecho nada malo, fueron a arrestarlo una mañana" Ese es el detonante, ese es el final. Nunca Josef K. se entera de que lo acusan, digamos, toda la obra, toda la novela, es la búsqueda de esa respuesta, una respuesta que se difiere, a perpetuidad. Se difiere. No aparece nunca.

Bueno, yo digo, esta gente quiere que una novela que tiene 265 personajes, yo la meta en 16. Una novela, que lees en una noche entera, si sos buen lector, pero necesitas una noche entera para leerla, la meta en una hora y media de espectáculo. El director te dice: "escaleras, pibe, eh, yo quiero escaleras". "Ah,...escaleras, bueno, está bueno...". "¿Y no podrás hacer un poquito más de personajes?" "Finzi, esta es una puesta profesional, se hace en el Teatro Nacional, se hace en el Teatro Nacional de San José, es el Colón de América Central, de la época cafetalera, se hizo con el dinero ganado con la sangre de toda América Central, también El Salvador tiene su Teatro Nacional hecho con la sangre de los cafetales".

Así que "chito", haga lo que se le dice. Ay, mamita querida, cómo agarrás esto, es muy difícil. Tuve el honor de tomar un café ayer con el maestro Alfredo Fidani, que tiene la deferencia de asistir a esta charla, y hablamos del tema. Él me sacó ese tema ¿qué hacemos con un texto que de pronto hay que ponerlo a dialogar con la escena, pero que no está previsto para la escena? ¿Qué hace un director? nos preguntábamos en esa charla. Fue un encuentro salomónico como yo le dije, yo elegí el bar y él pagó el café. Extraordinario, la fórmula perfecta. Estuvimos hablando de eso y él con su sabiduría y su gran experiencia encontró soluciones para esa gran pregunta. Pero él es director teatral, además de autor. Yo soy autor nada más, yo soy como la Luisa (Calcumil), nosotros somos autores de esos que ya no quedan más, véannos acá a los

dos, somos una especie en extinción. A mí, cuando en Rio Vivo quería ver un ensayo, Valenzuela me sacaba a patadas, sacó de acá inútil, no entendés nada, andá a escribir literatura vos, así me echaba. Con la Luisa somos como personas ya de otra época, tenemos que trabajar sobre materiales documentales y trabajos con infinito amor, pasión y oficio allí. Ella y yo. Pero no somos esos autores involucrados. El día que me involucré con el estreno de *Viejos hospitales*, le serruché lo que no tenía que serruchar. Todavía me lo reprocha hoy, no tiene alma, todavía me lo reprocha hoy. Entonces hice mi tesis doctoral sobre los procedimientos compositivos de la adaptación teatral, parte de esa tesis se editó en Argentina y felizmente el libro se agotó, ahora lo están pirateando por todos lados, me alegro. Ahí está recién un repertorio de maniobras compositivas que podían venir en auxilio. Yo ya después de escribir la tesis, tal es el estrés que uno tiene al hacer la tesis doctoral que se olvida lo que escribió. ¿Quién escribió esto? No se acuerda más.

Lo que voy a hacer ahora va a ser leerles una parte, una escena, la escena quinta en mi adaptación que es el capítulo séptimo de la novela de Kafka. Esta versión tiene quince personas pero yo tuve que trabajar sobre los personajes porque no me daban los números, hay una ecuación sinonímica, que se repite con harta ligereza en el trabajo adaptativo que es adaptación y carnicería. Adaptación y tijera. Gran error. Quien trabaja de esa manera utiliza el texto fuente original como disparador. Cuando hablamos de adaptación, es decir, cuando hablamos de un acuerdo ideológico entre el texto de partida y el texto de llegada, entonces tenemos que hablar en otro horizonte de trabajo que es el de fusión. En otras palabras, cuál es la categoría del lenguaje escénico que le vamos a dar a los registros novelísticos que estamos poniendo en operación cuando vamos a trabajar. Escúchenme, cuando llega el Josef K., que yo le digo Josef K. a Valenzuela cuando nos escribimos por correo, pero desde hace años él me dice "Don Argentino Luna", y yo le pongo Josef K., y así nos mandamos mails.

Entra Josef K. a la casa del pintor Titorelli, porque el pintor Titorelli puede llegar a ayudarlo para que él acceda rápidamente a la continuación de los trámites que tiene que hacer ante el tribunal. Y en el momento en que llega Josef K. hay una nube de niños, pero una nube de niños, que lo rodean, que le preguntan: ¿Usted viene a hacerse un retrato con el maestro Titorelli? ¿Usted a qué viene? Usted viene a comprar, ¿qué viene a hacer acá? Es una nube de chicos. Les recuerdo que me dieron dieciséis. Entonces, ¿cuál es la categoría de lenguaje escénico que me asume ese registro de campo sonoro? El campo sonoro yo lo trabajo así, me pongo a trabajar, lo meto en la escena y lo difundo y yo tengo a Josef K. subiendo las escaleras que suben, bajan, ¿cómo se llamaba? Meyerhold, subir, bajar escaleras. No sé qué le paso por la cabeza. Y entonces llega con la carta de recomendación del comerciante a Titorelli. Titorelli está en su gabinete pintando un cuadro tras otro, algunas acuarelas, uno pensaría que eso puede ser asociado al pequeño Hitler que quería entrar en la academia años después y que fracasó, lo sacaron a las patadas porque lo único que sabía hacer era matar, nada más. Él era acuarelista, regular, qué se yo, no sé, pero no lo dejaron entrar. Entonces lo ve a Titorelli ahí, uno lee y está pintando esas acuarelitas y vende vende vende y siempre pobrememente, pero gana un mango cuando pinta a los miembros del tribunal. Y los pinta a veces usando al gobierno de la justicia, otros no, pero prácticamente siempre, siempre, el mismo cuadro. Entonces llega Josef y le dice que tenía la carta. Entonces yo digo: ¿Qué, qué va a hacer? ¿La va a leer? Me quedo sin acción.
– ¿Usted quién es?
- No, yo soy Josef K., trabajo en el banco, qué se yo, vengo con esta carta de recomendación.
No. No va, se me va mucho tiempo, me da un minuto en la escena, demasiado. Entonces toma la carta y limpia sus pinceles. Limpia sus pinceles. Estoy traicionando a Kafka, ¿le estoy metiendo tijera? ¿O estoy mostrando el personaje en un sistema de acción a través de una línea, una línea de acciones que revelan el comportamiento del personaje?

Luego la solución que Titorelli le da a Josef K. es uno de los textos fundamentales de la novela. Porque él hace en ese capítulo, en esta segunda parte del capítulo, un detallado y minucioso trabajo de descripción de cuáles son las instancias de apelación a las que puede un acusado abstenerse. Es de tal gravitación en la novela, y de tal cualidad dramática para el personaje, que la operación que yo hago consiste en una transcripción. Tomo ese texto, del texto fuente y lo llevo al texto adaptado. Pero tal cual está. En bloque. El personaje me sigue interrogando: ¿cómo hago yo para hablar de alguien que conoce todas las instancias de resolución de un juicio pero que con perversidad se lo oculta a Josef K.? Hago un injerto, tomo un texto de cualquier otro lado, hago un injerto, lo tomo, lo pongo ahí, y habla solo. Ya Titorelli no le habla de frente a Josef K., le da la espalda porque él está sumido en la creación. Y tomé un texto maravilloso de Christopher Marlowe, en una obra suya *Tamburlaine, el grande*. Estaba el Guille entre el público, los chicos, no les voy a contar la historia del Guille esos años en Londres, es muy divertida, y la gente dice que esos años de Guille en Londres nadie los sabe, porque lo asocian con la figura de Jesús, que nadie sepa lo que hizo Jesús, pero todo el mundo sabe lo que hizo en aquellos años. El tipo estaba viendo cuando en coturnos ese Tamburlaine se adelanta a proscenio: “acabo de matar seis vírgenes de Damasco” así, ¡f! toma un cuchillo y las mató a todas, maravilloso, caen las cabezas, una cosa magnífica, se adelanta a proscenio “mírenlo, vestido de dorado” Tamburlaine en coturnos, 1562 una belleza. No sé de qué se ríe usted. Bellísima, acaba de matar seis vestales, caen, mueren, se adelanta, mira al público, ahí está Guille escuchando. Y dice “¿Qué es la belleza? Sublime”. Cuando toda palabra del poeta ya ha desaparecido, todavía quedará una que nos alcanza “sublime”, y eso lo que Owen busca en Titorelli.

Entonces todas estas operaciones que consisten en transponer, en fusionar, en injertar, en duplicar, en ampliar, por ampliación entendemos la utilización de anacronismos, en el régimen adaptativo. Son ejecutados en esta escena que les voy a leer.

Vamos a leer la escena, o parte de la escena porque si no se me duermen. Otra cosa que tuve que fusionar ahí es el mundo de los personajes femeninos con los cuales Josef se relaciona. La señora Grubach es su casera. Con todas las mujeres con las cuales él está vinculado sentimentalmente yo tenía que trabajar en una operación de fusión y puse a Ana. Una sola. Y a Josef, que en la novela me va de la oficina del banco, al tribunal, del tribunal a la casa de Titorelli, que después se encuentra con su tío, es decir, que la novela propone una dimensión espacial múltiple y muy compleja. ¿Qué solución encuentro para llevarme al personaje de un lugar al otro? ¡Tin! Se me prendió la lamparita. Otra operación de fusión, tuve la suerte de ver de Pina Bausch, que construye una pasarela con sus personajes. Por otro lado, *Berlin Alexanderplatz* que es una novela extrañamente compleja, con lo cual estaba también Fassbinder, con la película. Pueden ver, ella hace una pasarela donde todos los personajes que transitan por la plaza van y vienen. Yo apelé y robe. Y pongo a mis 15 actores a caminar en una caminata automática, son autómatas que caminan. Solo Josef para ir de un espacio al otro, tiene una autonomía expresiva que lo recorta en el conjunto dramático. ¿Se entiende lo que digo? Y en el momento de encuentro con el único personaje femenino, con Ana, ellos se reconocen en esa multitud y en esa multitud tienen un encuentro de alto voltaje erótico, para hablar correctamente, alto voltaje erótico que Kafka solamente enuncia. Solamente enuncia. Solamente menciona. No olviden que como es un niño escribe, no habla, mira, mira, abre sus enormes ojos, enormes, enormes ojos y mira la vida. Y la vida entra por esos ojos, pero no habla, no verbaliza. Esa es la novela. Y entonces Ana y Josef se encuentran, ha salido disparado de la casa de Titorelli y van a ver por qué. Ahora leo (es la primera lectura pública que hacemos de esta obra, qué momento, sacame una foto):

Josef K. vuelve a andar por la calle entre el gentío automático, también está Ana y el fabricante. Ana es el único transeúnte entre esa muchedumbre que se detiene a observarlo un instante sin que el procesado lo advierta. Josef llega ante la puerta del tribunal, los transeúntes han desaparecido. Nadie responde, empuja el picaporte.

La puerta está abierta, ingresa, entre las sombras se ve un caballete que cubre un cuadro tapado con una tela blanca. Josef advierte al pintor quien trabaja febrilmente en su nueva obra, un cuadro de grandes proporciones.

Josef: ¿Señor Titorelli? ¿Maestro Titorelli?

El pintor no se da vuelta, continúa trabajado absorbido por su creación.

Titorelli: ¿Sí? Yo soy. Sé perfectamente quién es, el procesado Josef K.

J: Sí, y un conocido común, el fabricante, me aconsejo...

T: Usted habla, habla y sigue y yo así en cierto momento de suma inspiración no puedo concentrarme en mi obra y yo me pregunto por qué nadie puede comprender algo tan sencillo. Necesita en un instante como este, silencio. Es el silencio quien habla, es quien toma la mano de artista y le hace confidencias.

Bueno, ya estoy por terminar casi, así que casi muy bien, perfecto, observe.

Titorelli se da vuelta, y no es otro que el inspector, el inspector que lo vigilaba desde siempre. Vestido con elegancia, moño y boina de un artista europeo del siglo XIX en su taller. Lo que muestra Josep K. es un gran retrato del juez de instrucción.

T: ¿Y que le parece?

J: Es el juez de instrucción.

T: Sí, es...

J: ¿Y usted es? ¿Nos conocemos?

T: Titorelli, oficial del tribunal. Bueno, ¿qué le parece, eh? ¿No le dice nada?

Un silencio embarazoso parece responder al maestro.

J: Todo lo contrario, estoy sorprendido, muy sorprendido.

"Por supuesto!" Le dice Titorelli, "es una obra original y he puesto toda mi energía creadora para concluir!"

J: Imagino

T: Por supuesto, porque ¿qué es la belleza? Cuando todas las plumas y pinceles que tuvieron en sus manos los artistas hayan asimilado los dulces sentimientos que inspiraron su corazón y su musa con temas superiores, cuando admiremos las más admiradas cimas del espíritu humano, cuando con todo ello el artista haya conseguido plasmar

toda la noble hermosura, siempre quedará en un cerebro inquieto, un pensamiento, un pensamiento, una gracia, un algo, algo maravilloso que nadie puede alcanzar y que se escapa. ¿Quiere comprar un cuadro o hacerse un retrato?

Josef K. extiende la carta de recomendación.

J: Yo venía... sírvase

Titorelli no lee la carta, simplemente la usa para limpiar alguno de sus pinceles.

T: Sí, ya sé, Ud. viene de parte de mi cliente, el fabricante. Un verdadero conocedor en materia de arte. Josef K. inculpa y procesado, conozco el caso a la perfección. Cuando vienen los jueces, mientras posan para el retrato, se entregan a la conversación.

J: ¿Y ese cuadro cubierto de una tela blanca?

T: Ese no está a la venta.

J: ¿Como se llama el juez de trato?

T: No puedo decirlo.

J: Palabra va, palabra viene, Ud., maestro, termina siendo un hombre de confianza en el tribunal.

T: Así es, tiene razón, soy el hombre de confianza del tribunal. Dígame una cosa, ¿usted es inocente?

J: Sí, soy completamente inocente.

T: AAhhh, bien, si Ud. es inocente, el asunto es muy sencillo.

J: ¿Sencillo? ¿Le parece?

T: Me está diciendo que es inocente, ¿no es así?

J: Sí. Eso es lo principal.

Titorelli busca otro cuadro, saca uno y coloca otro de su caballete. Es idéntico al anterior. El mismo retrato del juez de instrucción. Pinta detalles sobre la obra mientras continúa la conversación.

J: Ud. conoce al tribunal mucho mejor que yo. Yo en cambio veo que todo es incomprensible.

T: A eso se le llama no tener una perspectiva muy amplia del tribunal. Pero como Ud. es inocente, para que la necesita, la perspectiva es un dominio misterioso del arte.

J: Pero es que el tribunal es inaccesible.

T: Solo es inaccesible a las pruebas que se le presentan. ¿Le gusta cómo va quedando? El procesado, se lo digo con absoluta franqueza, no sabe bien qué responder sin herir la sensibilidad del artista.

J: ¿Cuándo fue la primera vez que estuvo en contacto con los jueces?

T: Ah...déjeme que haga memoria, los heredé si se puede decir. Mi padre era ya pintor del tribunal. Es un cargo que se hereda siempre. Las reglas para pintar a los jueces son distintas y secretas. Los jueces quieren ser pintados como los jueces anteriores. Esto lo sé hacer solamente yo. El lugar es inamovible y privilegiado, modestamente. Por eso mismo, con toda humildad puedo ayudar de vez en cuando, a algún pobre hombre que tiene un proceso.

J: Y yo, maestro, ¿qué tengo que hacer?

Josef K. extiende al gran artista la nota que escribió en su defensa para agregar a su expediente. El maestro deja su labor. Antes Josef había redactado una nota por consejo de la señora Grubach para presentar en su expediente.

-Mire, ¿me permite? Lea, por favor.

Escribió una nota para mi expediente de acuerdo a la sugerencia de la señora y el doctor Huld. Entonces Tioarelli recibe la nota.

-Veamos, ahhh...muy bien, perfecto, muy bien pero ¡muy bien! Fíjese que escritura tan original, y profesional. "Habida cuenta de que la actual situación afecta tanto a mis familiares como a mis obligaciones laborales, lo que vulnera la necesaria independencia para asumir el proceso, no hay culpa de mi parte. No soy culpable. Este proceso, señor juez de instrucción, debe anularse de inmediato y honrar así la justicia que debe velar por cada uno de los ciudadanos." ¡Exacto! ¡Clarísimo! ¡Redacción impecable, Josef! Lo felicito de todo corazón, escribir así no cualquiera.

J.: ¿Entonces?

T: Esto es una copia, ¿y el original?

J: No, es el original. Lo escribí hace unas horas.

T: Qué pena... una verdadera pena. Una nota así debía ser entregada de inmediato en el momento en que lo arrestaron. Ahora ya no hay nada que hacer. Es un error, una lástima, es demasiado tarde.

J: Pero yo no podía imaginar que aquella mañana, un grupo de policías iba a ingresar sin mediador.

T: Pero, por favor, tranquilícese, usted afirma que es inocente. Inocente. Muy bien. Y yo, perdóneme, consumiéndome en la inspiración, olvide preguntarle qué clase de liberación desea.

J: Bueno, yo...

T: Existen tres posibilidades: la absolución real, la absolución aparente y el aplazamiento. La solución real es lo mejor. Pero bueno, esto está descartado por que esta nota no se presentó en su debido momento. Es muy rara este tipo de absolución, además antiguamente cuentan que hubo algunas, pero uno nunca sabe si son historias reales o si se trata de fantasías.

J: Pero si yo presentándome ante el tribunal, invoco que con anterioridad...

T: No, ya en su caso no se puede...

J: Entonces, es inútil hablar.

T: Veámoslo juntos, razonemos. Nos queda la absolución aparente y el aplazamiento. No es poca cosa. Usted elija. Primero conversemos sobre la solución aparente. Usted debe escribir su declaración de inocencia.

J: Ya la tengo.

T: No, esta ya no sirve. El texto de esa declaración que usted debe escribir es completamente intocable. Me la transmitió mi padre. Yo se la presento al juez que vendrá a posar esta noche. Le explico que usted es inocente y que yo personalmente respondo por ella. El magistrado firma, luego cuando llegan otros jueces por su retrato también firman, después usted podrá abandonar el tribunal y será libre.

J: ¿Me deja libre?

T: Sí, pero solo aparentemente. O para decirlo de otra manera, temporalmente. Esta absolución la pueden otorgar los jueces que vienen a mi estudio. La absolución definitiva la puede dar solo el tribunal supremo que es completamente inaccesible para usted, para mí, para todos nosotros. La absolución temporal hace que la acusación que pesa sobre usted se suspenda hasta que una orden superior la vuelva a hacer efectiva. En la absolución real cuentan las historias, el expediente era destruido. En la aparente, lo guardan en espera de la orden superior.

J: ¿Y el aplazamiento?

El maestro reflexiona unos instantes.

T: El aplazamiento consiste en que el proceso se mantiene constantemente en la primera de sus fases. Se consigue cuando el acusado y su protector, en este caso yo, mantienen un contacto personal y continuo con el tribunal. Hay que presentarse ante el juez en forma regular. Entonces el acusado se asegura que su proceso nunca pasará de la primera fase.

J: ¿Eso es todo? ¿Así es?

T: Ambos métodos tienen en común que impiden la condena del acusado. Pero también impiden la absolución real. ¿Quiere comprar un cuadro o hacerse un retrato?

J: Muéstrame ese, el que está tapado.

T: No, eso es imposible. No puedo. No está en venta. Tengo prohibido mostrarlo.

Josef K. quita el lienzo del cuadro y lo que ve es el retrato de Ana.

J: ¡Ana!

T: No pronuncie su nombre. Deje ese cuadro donde está, salga de mi estudio inmediatamente.

Y ahí la escena concluye, él vuelve a esa calle del gentío de autómatas y se encuentra con Ana.

Las soluciones que encontré para el final fueron dos. Una irrealizable, porque si no nos cortan la cabeza a Thenon y a mí, pero muy atractiva. ¿Vieron como están muriendo los periodistas allá con los terroristas esos? ¿Cómo se llaman los terroristas? ¿Los Yihadistas? Es así como muere Josef K., es así. Yo decía a Thenon y a mí nos secuestran y nos matan y después a los dos días nos muestran en televisión.

Pero tomé un momento en el comienzo, cuando lo arrestan, y lo llevé al final, con eso cierto la adaptación. ¿Qué es un desayuno en Praga en 1915? Té, leche tibia, una rosca con mermelada. Yo necesitaba algo que... ¿Cómo podés ver la rosca con mermelada si estas allá al fondo del gallinero en el teatro? No la vas a ver, ¿no? Imposible.

Entonces hago que, a escondidas, la señora Grubach entre y le deje una manzana verde, puse verde, escribí verde, que se le dé

pelota al dramaturgo, ¡verde dije! No puse roja, ¡verde! ¿Entendiste Valenzuela? Que sea bien verde, entonces al final, cuando llega el final de la obra, eso no está en la adaptación. O sea que hay otra, otra operación de actualización ahí.

Al final, está Josef con los dos guardianes, le van a cortar la cabeza. Es una escena preciosa que recuerda un poco a la de Christopher Marlowe, le van a acomodar la cabeza en la piedra y entra la señora Grubach: "Josef, Josef, Josef, ¿por qué no comés la manzana que te di?" La manzana.

Levanta la mano, apagón.

Ahí la cerré. Están todos invitados, el 26 de agosto, Teatro Nacional de San José, Costa Rica, al estreno. La cerveza la pagan ustedes.

Muchísimas gracias.

Intercambio con el público

Pregunta: ¿Cuándo fue este pedido?

Alejandro Finzi: El plazo que tengo para presentarla... Yo leí esto, el director no tiene la obra, no se la mandé. La dejo descansar, le modifiqué algunas cosas, sobre todo ortografía, ponerla bien. Después la lee el rector de la universidad de Costa Rica y dice "Este Finzi!" Yo no puedo andar diciendo que soy Dostoiévski, ¿no? No, el pedido vino sobre abril. Yo trabajé dos meses y medio y la obra descansa, me distancio de ella, tomo otros proyectos. Estoy trabajando con una directora centroamericana también, tengo el año que viene en Centroamérica felizmente. Estoy trabajando con ella y la retomo unos días antes de enviarla y el director puede decir "reescribí acá, reescribí allá" y está en todo su derecho y yo lo hago pero me atuve a su consigna. A veces llegan disparadores de diferentes calibres y volumen. A veces, es simple. *El secreto de la isla Huemul* es una conversación que tuve en un vuelo de avión con un albañil italiano que vive en Bariloche, a quien le dediqué la obra. Le dediqué la obra a él y a Javier Santanera, el actor de Río Vivo. Y fue una conversación "yo vivo en Bariloche y trabajo como albañil toda mi vida" y apareció después la obra sola, el proyecto de la bomba atómica. Ustedes sí que son muy particulares los

barilochenses. Si no hacen una bomba hacen un cohete. Impresionante, pero persisten, maravilloso.

Pregunta: ¿Qué relación existe entre Martín Bresler y Josef K.?

Alejandro Finzi: Martín Bresler es un personaje, hicimos una obra sobre él, después hubo una versión en Buenos Aires, después una versión en Junín de los Andes después del estreno nuestro, después otra versión en Córdoba. Es la historia de un paisano de San Martín de los Andes que vino con la colonización sudafricana en 1902, parte de esa colonización se vino para este lado. Terminó en Esquel, por ahí, familias sudafricanas. Y él y los suyos se fueron para Hua Hum y un vecino lo acusó de robar tres vacas. Derecho a la cárcel en Neuquén; de ahí se escapó en una luctuosa fuga, mató al ingeniero Plottier, cuando paso por Plottier. Cruza a caballo en el invierno la cordillera para salvar su vida del invierno. Mata al animal, se mete adentro del bicho para abrigarse, calor, va, llega a Valparaíso, va a California se engancha de británico para pelear la primera guerra en los Balcanes, lo ascienden a Cabo porque peleaba maravillosamente, mataba mucha gente pero él tenía que volver a Neuquén, porque él no había robado las tres vacas. El tenía que declararse inocente. ¿Cómo lo iban a acusar? Se volvió y entonces dice, "Escúcheme, yo no maté una vaca, yo soy inocente". Una semana faltaba para que la pena de él prescribiera. Lo encadenaron en Neuquén y lo subieron al tren y se tiró del tren encadenado y todo y lo agarraron y dijeron: "No, este tipo no está en sus cabales" y lo metieron en el Auspicio de las Mercedes que hoy se conoce como el Borda donde murió en 1942. Y decía "Yo no maté las vacas", en su discurso. Entonces dicen "Este hombre está loco". Y él lo único que decía es que no había matado a las vacas. Yo creo que hubo un espacio de diálogo entre Bresler y la justicia que Josef K. no tiene, no encuentra.

Tendencias dramáticas desde los años '90 a la actualidad **Carlos Pacheco**

Acerca del expositor

Carlos Pacheco es periodista egresado de la Facultad de Periodismo y Comunicación de la Universidad Nacional de La Plata. Desde 2000 es crítico teatral del diario *La Nación*. Es también Coordinador de Prensa y Editorial del Instituto Nacional del Teatro y miembro del Consejo Editorial de la editorial del organismo, INTeatro. Dirige la revista *Picadero* y *Cuadernos de Picadero*.

En principio gracias por invitarme. Es un gusto estar con ustedes. Yo en realidad doy pocas conferencias últimamente y pocas clases. Salvo en la escuela de periodismo de TEA, con lo cual para mí es interesante ponerme en este lugar y desarrollar este tema que me han propuesto, que es bastante complicado porque es muy extenso: desde el noventa hasta la actualidad, hablar sobre la dramaturgia y hacer una síntesis en algo menos de una hora. Vamos a internarlo: seguramente van a quedar muchos puntos en el aire, pero me parece que también puede ser provocador para que ustedes se pongan a buscar materiales sobre alguno de los autores a los cuales yo me voy a referir.

Vamos a hacer una especie de conteo, argentino y también internacional, porque sobre todo el teatro de Buenos Aires está marcado fuertemente por influencias del teatro europeo y de alguna parte del teatro norteamericano; por esto es necesario ir a esos lugares para entender algunas cuestiones de las que pasan. Otra dificultad, y en este caso voy a seguir a Mauricio Tossi en la charla que dio en este encuentro, cuando él hablaba de este filósofo francés Danan, y de su libro *Qué es la dramaturgia*, porque uno de las cuestiones que me apareció cuando se me planteó el tema fue: "qué difícil hablar de dramaturgia, ¿de qué dramaturgia estamos hablando?"

Para empezar, tengo una cuestión para plantearles. La primera, yo no soy académico, soy periodista, con lo cual mi mirada sobre la actividad teatral es desde ese lugar, desde la crítica teatral cotidiana y el trabajo cotidiano del hombre que sale a entrevistar a actores, directores, de quien ve cuatro o cinco espectáculos por semana y de muy distinto rango. Los periodistas en Buenos Aires pasamos del teatro alternativo al teatro comercial, solo hacemos una especie de cambio de chip. Si hoy vemos una comedia de Sofovich, mañana vemos una obra de Veronese, y pasado vemos algo en el teatro clásico. Hago esta referencia porque tal vez mis saltos no son muy intensos y no me detengo a hacer análisis académicos, que tal vez a ustedes pueden interesarles más, pero mi campo de trabajo es el periodismo.

Para hablar un poco de la dramaturgia de los noventa en la Argentina y sobre todo en Buenos Aires, es bueno introducirse o hacer un repaso rápido de lo que fue la década del ochenta, que es una década bastante interesante dónde, por un lado se producen dos fenómenos interesantes: la aparición de de puestas clásicas, o un interés especial por trabajar textos clásicos, de alguna manera contemporaneizarlos; y, no sé si era el deseo o la aspiración, de que la tecnología iba a ser aquello que cambiara el rumbo de la actividad teatral. Todo el mundo suponía que cuando llegara el 2000, el teatro iba a estar totalmente marcado por el video, por las grandes iluminaciones, en otras palabras, la tecnología iba a destruir absolutamente todo, hasta el campo de la actuación. La de los ochenta es una década en la que los grandes directores, sobre todo europeos, trabajan los grandes clásicos en unas puestas que son totalmente operísticas, muy aburridas, donde realmente hay un trabajo sobre la imagen que es muy fuerte, pero donde la actuación queda totalmente de lado. Esas grandes puestas que se veían, que como decía, eran totalmente aburridas. Entonces empiezan a generarse algunas reacciones que no tienen que ver directamente con lo dramático propiamente dicho, sino que hay una relación que aparece, que es el campo performático. Hay un mundo performático que sale de la plástica y comienza a ocupar un espacio en lo teatral y que se opone totalmente a lo que sería

ese esquema formal de ese teatro plástico iluminado bonitamente, donde hay proyecciones, etc., etc.

El grupo más interesante, que es un grupo español, en esa década, es la Fura dels Baus, que aparece rompiendo precisamente ese campo aburrido del teatro y, sobre todo, de un teatro oficial. Aparece también un modelo que es muy interesante de analizar, que es la Experiencia Artaud. Todo el 'teatro de la crueldad' de Artaud empieza a influir en un tipo de dramaturgia, sobre todo en la producción teatral catalana, que comienza a desparramarse por el mundo, y que nos hace comprender que en verdad, como también lo planteaba Artaud en su momento, debíamos quebrar con las estructuras de un teatro burgués que no nos estaba provocando. Los mismos *fureros*, es decir la Fura dels Baus, emiten un manifiesto en donde dicen que "necesitan golpear el estómago del espectador". O sea, necesitan que el espectador reaccione, con lo cual es necesario empezar a mandar estímulos y estímulos y estímulos. Esta cosa performática se repite en varias experiencias, aún en América Latina, no con la misma contundencia pero sí aparece también y marca un poco lo que sería el fin de esa representación, entre paréntesis, monstruosa.

Hace su aparición una enorme cantidad de autores en muy distintos países del mundo para los que lo que importa es la palabra. La palabra empieza a ocupar un lugar fundamental, nos olvidamos de la tecnología. Termina por quedar claro que la tecnología no va a invadir el campo del teatro. Lo que va a primar es *cómo* vamos a usar la palabra. Y *qué* tipo de historia vamos a empezar a contar en un mundo que está siendo en un punto político, bastante complejo, porque las políticas socialistas que habían sido, sobre todo en Europa, muy de apoyar la actividad teatral, la actividad de grupos, los subsidios muy altos empiezan a cambiar. Aparecen los gobiernos neoliberales, por lo cual el Estado empieza a retirarse de todo lo que hasta ese momento apoyaba y los centros dramáticos empiezan a cerrarse. Hay un montón de grupos en Italia, Francia y España que desaparecen porque ya no se pueden sostener y entonces el autor empieza a ocupar un lugar

fundamental. Con el autor empieza a jugarse esta doble función que es la del autor/director.

Vamos primero por el lado del autor. Hay cuatro autores que a mí me parecen, más allá de que hay un montón, que para mí son como las marcas más importantes del teatro en la década del noventa. Uno es el alemán Heiner Müller, el autor de *Máquina Hamlet*, entre otras cosas. El otro es Steven Berkoff, que es inglés. El otro es Tony Kushner, autor estadounidense. Y el último, que para mí es uno de los más importantes, es Bernard-Marie Koltès, que es un francés. ¿Por qué elijo estos cuatro?: Heiner Müller es un autor que renueva la escritura dramática. Es un autor que comienza a proponer una escritura que nada tiene que ver con los textos tradicionales. La mayoría de sus textos son como poemas, donde no hay personajes, donde no hay didascalias. Son materiales que requieren de un director que tenga la cabeza muy abierta y de unos actores que tengan la capacidad suficiente como para incorporar esa palabra y develarla sobre el escenario. Toda la producción de Heiner Müller es una gran influencia en el teatro de Buenos Aires, por ejemplo.

El otro de los autores que elijo es Steven Berkoff, que es inglés, que es también un hombre muy preciosista a la hora escribir sus textos teatrales. Él hace algunas adaptaciones de clásicos y él también, si bien sus textos siguen cierto modelo tradicional en su estructura, tiene una forma de jugar con el teatro político que hasta ese momento no se había realizado. Él es un fuerte crítico al gobierno de Margaret Thatcher y casi toda su producción está enfocada en contra del poder de esta mujer. Él tiene una obra que es muy interesante que es *Hundan al Belgrano*, por ejemplo, que es sobre la situación de Malvinas concretamente y es de cuando ella da la orden de que la marina inglesa debe hundir ese buque en la Argentina. Esa obra en la Argentina por ejemplo, casi no se ha montado. Es enorme como discurso político y en contra de ese poder inglés.

El otro autor que elijo es Tony Kushner, el norteamericano, porque él tiene una pieza que en realidad son dos que se llama *Ángeles en América*, que es una obra que es el gran referente del teatro gay en

Norteamérica. En esta obra él ataca al gobierno de Ronald Reagan, es el momento del SIDA, la epidemia está en su esplendor, entre comillas, y el gobierno está ocultando las investigaciones que permitirían empezar a descubrir el verdadero medicamento que puede parar la epidemia que se está produciendo. Ese texto, que en algunos aspectos aparenta ser más nada más que un texto de denuncias sobre cierta situación del gobierno, termina transformándose en un texto eminentemente político para Estados Unidos y la obra que empieza en el off Broadway, termina siendo un éxito en pleno Broadway, o sea en pleno centro comercial del teatro norteamericano. A lo mejor la vieron porque hubo una producción para televisión sobre *Ángeles en América*, que se hizo ya avanzado el 2000. Estaba muy bien hecha, realmente estaba bien interesante.

Y el último de los autores que elijo Bernard-Marie Koltès. Yo tengo una admiración particular por este hombre y lo tomo porque hay una obra que es *Roberto Zucco*, que para mí es particularmente como la gran síntesis del teatro de los noventa. Por un lado porque, si bien tiene una estructura dispar, a mí me hace acordar mucho a una obra de Büchner, que es el *Woyzeck*, no sé si lo leyeron, pero el *Woyzeck* tiene una estructura por escenas, cuadros, que en algunos casos si uno puede hasta reemplazar, sobre todo los primeros, puede intercambiarlos, la obra funciona de igual manera. En el caso de *Roberto Zucco* sucede lo mismo. Hay una serie de cuadros que van contando la historia del protagonista, y también si uno quiere cambiar los primeros, los puede ir cambiando porque la historia se va a mantener intacta hasta el final. Y elijo a este personaje en especial, y a esta obra en especial, porque para mí Zucco es el último de los héroes del teatro contemporáneo.

La década del noventa tiene una característica que a mí siempre me interesó mucho que es que los héroes desaparecieron del teatro. Si antes teníamos a Bernarda, si teníamos a Edipo, si teníamos figuras fuertes, preponderantes, y que de alguna manera como espectadores sentíamos que debíamos seguirlos porque algo de su moral nos venía bien como aprendizaje de algo. Zucco

es algo así como el último de esos grandes héroes del teatro contemporáneo. Tiene una historia que a mí me gusta mucho, que se las voy a contar, porque es real. La contó Koltès antes de morir. Él iba en tren y en cada estación de tren había un cartel de "BUSCADO". Zucco era un delincuente y entonces esa repetición le fue haciendo sentir que debía escribir una obra referida a ese delincuente al que se estaba buscando, porque sentía que de alguna manera los héroes trágicos empezaban a ser aquellos delincuentes que formaban parte de la portada de los diarios cotidianamente. Entonces armó una historia, de ficción en parte, que cuenta como un personaje escapa de la cárcel porque ha matado a su padre, va a la casa de su madre, mata a su madre, pasa por una serie de situaciones en ese escape, se encuentra con una joven, termina en un bar. Hace un recorrido que es sumamente inquietante hasta que finalmente lo toman preso y él, en el final, dice que va a volver a escaparse porque no hay nada que se lo impida porque no hay barreras entre lo que sería la tierra y el sol. Por más que lo encierren, siempre va haber un Zucco en nuestra sociedad cometiendo alguna atrocidad. Es extraño que eso aparezca como situación en esta década en particular, ¿no?, en donde verdaderamente las tragedias cotidianas son algo común, algo que no nos llaman la atención, algo que forman parte de nuestra cotidianeidad. Hay otro autor que también quisiera mencionar, perdonen que me olvidé de mencionarlo antes, que es Peter Handke con una obra que se llama *El día que no sabemos nada unos de otros*. El título es hermoso y la obra es una obra que no tiene textos. Y también tiene una anécdota que es muy bonita. Handke está sentado en un bar, en la terraza de un bar, y estuvo muchas horas tomando alcohol. Y frente a él había una plaza donde, como él estuvo muchas horas, la gente iba cambiando. Había unos niños con unas madres, al rato un matrimonio, y entonces fue jugando, fantaseando, historias posibles que ocupaban un mismo lugar pero que nunca tenían relación, nunca se conocían, nunca tomaba contacto entre sí. Entonces escribe esta obra que es una pieza totalmente de situaciones donde al cabo de hora y media o dos horas lo único que uno ve es una

sociedad que con determinadas actitudes va ocupando ese espacio público. Ese mundo también me parece provocador, intenso. Me parece que también es un mundo muy rico para un director: ¿cómo cargo a estos intérpretes de... de qué pasión?, ¿o de qué no-pasión?, ¿en qué situación los pongo o en qué no-situación los pongo?, ¿cómo hago para que estos seres? También es un mundo cotidiano mío, porque todo el tiempo me pasa: voy en el ómnibus y no sé quién es el otro, estoy en un plaza y tampoco sé quién es el otro, ¿no?. Esa cosa como de historias mínimas que empezó a imponerse en esta década tiene como estas referencias en este tipo de textualidades.

Hay algo que pasa en Buenos Aires en la década del ochenta, en la posdictadura que es interesante, y es que los dramaturgos nuevos que aparecen, no encuentran, por sus modelos de escritura, las resonancias necesarias en los directores de la generación anterior. Ustedes no olviden que nosotros tenemos una generación que ha desaparecido, por lo cual no hay un desarrollo lógico en la producción creativa. O sea, los directores que van a dirigir a los autores de treinta años en la década del ochenta, tienen cincuenta o sesenta años. Entonces cuando uno veía esos textos nuevos dirigidos por esa generación, en realidad uno lo que sentía era que eran dos mundos totalmente opuestos: uno era la generación realista de los sesenta, principios de los setenta, y el otro era un mundo que en la década de los ochenta negaba a sus *padres*, digamos, negaba a esta generación porque sentían que no tenían nada que ver con sus historias de vida, pero que además venían de escuelas de formación que tenían más que ver con el sacar cosas para afuera, que con el meterse hacia mundos internos. Toda la generación joven de la década de los ochenta en Buenos Aires está formada en la técnica de Jacques Lecoq básicamente, en la técnica del clown, mucha comedia del arte. Cristina Moreira es una de las maestras más influyente en esa generación y, si bien los alumnos tenían formación con los maestros clásicos, a la vez complementaban esa formación en estas salidas. El tipo de espectáculo que ellos hacían era sumamente irrevemente y en ellos

lo corporal hacia afuera era más importante que trabajar hacia adentro.

Entonces ahí aparece algo que es muy interesante, y es que estos jóvenes necesitan generar sus propios textos y a su vez dirigirlos. Así aparece un grupo, que es un grupo emblemático en el teatro de Buenos Aires, que es el grupo Caraja-ji, que aparece en el Rojas formándose. En realidad, empiezan con un taller en el teatro San Martín que conducían Juan Carlos Gene y Roberto Cossa. Se oponen al estilo de trabajo de sus maestros y empiezan a hacer su trabajo aisladamente. Este grupo que está formado por gente como Rafael Spregelburd, Alejandro Tantanian, Alejandro Robino, da un vuelco total a lo que era el teatro hasta es momento no sólo en la escritura, sino también en la puesta en escena. Digamos que el actor tradicional realista que siempre dio forma a la escena porteña, se escapa y aparece otro actor que juega más a la parodia, que está introducido en historias que no son realistas, en donde siempre queda un espacio en el que uno salía de ver uno de esos espectáculos y decía: "¿pero, esto es real? ¿Es mentira? ¿Cuál es el límite entre esa ficción que me esta contando este autor y esto que yo viví?". Había ahí un espacio extraño que durante mucho tiempo, casi toda la década del noventa, se mantuvo y que resultó muy atractivo, muy interesante. Algunos autores en particular de esa generación, como Luis Cano, es un autor que trabaja textos, es un hombre sumamente exquisito a la hora de la escritura, digamos, sigue dándole un valor a la palabra que es impresionante. Son estos textos herméticos, que uno no sabe cómo puede llevarse a escena y por eso, cuando él no los dirige, es muy difícil encontrar verdaderamente cuál es el punto exacto que él quiso darle a ese material. Luis es de esa generación, viene de aquel momento, y es uno que todavía hoy se mantiene dentro del campo de la escritura y con una perfección interesante. La mayoría de los otros autores, salvo Spregelburd y Alejandro Robino, por ejemplo, dejaron el campo de la autoría para hacer un trabajo más de dirección. Desapareció el autor y se fortaleció el director y es gente que hoy está trabajando más en el teatro comercial.

Ustedes saben que en Buenos Aires, digamos, en general, no todos pero, una pequeña porción de los actores y directores que están en el teatro alternativo, tienen la posibilidad de pasar de circuitos, digamos saltan a trabajar en el circuito comercial o saltan a trabajar en el circuito oficial. Esto les da una movilidad y una creatividad que es sumamente atractiva para ellos, fundamentalmente, y en algunos aspectos también lo es para los espectadores, porque gracias a que este recambio que se ha producido, nosotros estamos viendo un teatro comercial que tiene unas señales que son muy determinantes de, digamos, no ya los directores de las generaciones anteriores que manejaban el teatro comercial como, no sé, un Manuel González Gil, un Luis Agustoni, sino que tienen una impronta que viene precisamente de la década de los ochenta y de la década de los noventa. Y esa impronta no está ligada directamente a la cosa realista, sino a la cosa más de quiebre, sobre todo en la actuación.

Los 2000 son unos años interesantes también en el mundo, porque aparece algo que imponen ciertos sectores de la producción alemana, que es el campo de teatro de lo no-ficcional. Hay sobre todo una escuela de la no-ficción en Alemania, que decide trabajar, no ya con actores, sino con personas. O que hacen un doble juego, integran a determinado espectáculo a actores y a personas que toman de la calle. Este tipo de trabajo generó también alguna influencia en el teatro de Buenos Aires y sobre todo creó lo que se llamó biodrama, que es una experiencia que hacía Vivi Tellas en el teatro Presidente Alvear, del complejo teatral de Buenos Aires. Entonces la idea de los biodramas era que un director tomaba la historia de una persona real y la trasladaba al escenario con una dramaturgia determinada. Así, lo que en realidad hacía ese autor, era crear una ficción pero sobre un persona, sobre una historia concreta, que podía ser, no sé, alguien que hizo un viaje en ómnibus y le pareció interesante la persona que estaba al lado. Entonces le preguntó cuál era su historia, la persona se lo contó y eso lo provocó a montar un espectáculo y entonces así se fueron generando biodramas. Tuvieron también una larga etapa de creación en Buenos Aires, cinco o seis años más

o menos. Se instaló muchísimo ese tipo de procedimiento teatral. También vimos algunas experiencias de estos creadores alemanes: un grupo sobre todo que se llama Rimini Protokoll, que genera este tipo de experiencias. Córdoba fue un centro durante los primeros años del 2000, que trajo muchísimas experiencias de este tipo. Hubo una que dirigió Stefan Kaegi, que es director del Rimini Protokoll, que la hizo con porteros. Él hizo un casting, puso un aviso en los diarios pidiendo porteros de edificios. Esos porteros debían ir al instituto Goethe a tener una entrevista. Cuando los porteros llegaban a hacer esa entrevista se enteraban de que en realidad iban a participar de un espectáculo. Eligió tres porteros y la experiencia era así: se hacía en un local como si fuera un negocio con vidriera a la calle, entonces los espectadores estábamos dentro del local mirando hacia la vereda, como hacen los porteros, que están siempre mirando hacia afuera. Los porteros estaban en la calle con unos micrófonos y entonces ellos contaban sus historias de porteros: contaban que la persona del cuarto piso tenía un perrito que hacía tal cosa. El otro contaba que alguien siempre llegaba muy tarde por la noche. El otro contaba otras cosas y esa era la experiencia espectacular, el espectáculo se llamaba *Torero Portero*. Ese espectáculo, por ejemplo, circuló por muchísimos festivales internacionales del mundo, con muchísimo éxito. Era muy pedido y fue una experiencia que generó un quiebre en lo que sería el modelo representacional de esa época. La dramaturgia obviamente estaba construida entre el director y estos señores que no eran ni siquiera actores, sino que lo único que hacían era transcribir parte de su experiencia personal. Este tipo de experiencia fue muy dominante en los 2000, por algún motivo había mucha necesidad de trabajar sobre esto que decía antes, las historias mínimas, la cosa individual, la cosa muy personal. No importaban tanto las historias: ni las grandes historias, ni ponernos a construir historias. Había una cierta incapacidad de poder fantasear sobre la creación de una dramaturgia concreta.

Nosotros tenemos en esa época, sobre todo en Buenos Aires, unos ciclos que son interesantes, que son ciclos de semimontado que

organizan tanto el Centro Cultural España en Buenos Aires como el Instituto Goethe alemán. Eso nos permite tomar contacto con buena parte de la nueva producción dramaturgica alemana y también española. Había directores que se interesaban por determinados textos y los semimontaban con actores jóvenes, sobre todo. Así es que conocemos mucha producción de esa, y después mucha de ella se instala en los escenarios alternativos de Buenos Aires.

A partir de 2010 todo comienza un poco a ordenarse. En estos últimos años, hemos empezado a tener unas escrituras, quizás más atractivas, más conceptuales, unas escrituras, que nos resultan un tanto más provocadoras, aunque en realidad, la figura del director sigue imponiéndose sobre la figura del actor. Hay algo interesante que dicen algunos maestros destacados de Buenos Aires. Por ejemplo, un Ricardo Bartís. Bartís dice que en realidad esta cosa del director/autor hace que el rol del autor se transforme en más importante que el rol del director y entonces opaca la actuación, porque lo que hace el director es tratar de lo que fluye es su texto y lo que provoca es un achicamiento en el desarrollo en el campo del actor. Se ha visto mucho eso, ¿no?, hay mucho espectáculo en donde uno dice: "a ver, esta situación está terminada, y sin embargo sigue". Y la situación sigue porque en realidad es muy rico el trabajo de los actores, entonces el director se regodea con ese juego de los actores, pero la situación dramática propiamente dicha, que el director, que el autor plantea como tal, se terminó hace diez minutos, ahora lo que estoy viendo es juego. Esa es una constante que aparece todo el tiempo en este tipo de producciones. Es interesante para el análisis: cómo la capacidad del director de algún modo se pierde en cuanto a su trabajo concreto de puesta en relación a ese texto que construye, o a esa historia que quiere narrar. A mí como espectador lo que me pasa es que cuando la situación sigue yo ya me aburrí y entonces en algún momento, esa intriga que me generó o esa pulsión que me generó el espectáculo empieza a perderse. Yo empiezo a perder interés por eso que me estaban mostrando. Ese tipo de experiencia es muy habitual y sigue sucediendo. Claro que

también pasan otras cuestiones: el campo porteño es un campo en donde conviven muchísimas cosas, porque tenemos un teatro tradicional, uno comercial, un teatro comercial nuevo, un teatro oficial que apuesta por determinados autores, que tal vez ya no nos interesen ver. Por ejemplo ahora hay un interés particular por la década del sesenta, setenta: ¿por qué a los directores de teatros oficiales les está interesando Tito Cossa, pero no el Tito Cossa último, sino el Tito Cossa de la década del sesenta, setenta, o el Ricardo Halac de los años sesenta, setenta. Estos eran autores que parecían, no quiero decir desaparecidos porque se puede mal entender el término, pero como que estaban dormidos. Parecía que esa palabra no se iba a volver a rescatar, porque era de aquella época. Sin embargo, se están rescatando y extrañamente son textos que todavía respiran. Uno siente que la historia de *Estela de madrugada* por ejemplo, una obra de Halac, tiene sentido. Socialmente esa historia que pensábamos que no iba a suceder, hoy sucede: entre el conurbano bonaerense y el centro porteño. Es muy extraño pero es un campo que está empezando a sostenerse nuevamente.

Mientras tanto, aparece una camada de autores muy jóvenes que, o sigue trabajando temas como la familia disfuncionales, que en el teatro porteño se han tornado, como agotadoras, digamos que ya no queremos ver más familias disfuncionales (creo que las vimos todas y necesitamos otro tipo como de producción). Pero este tipo de obras, de buenas a primeras, se presentan al lado de textos como el de un autor español que yo admiro profundamente que se llama Juan Mayorga. La producción de Juan, para mí, es exquisita; es un hombre que viene de la física o de la matemática y que se ha dedicado a la literatura dramática y tiene a la hora de la escritura la precisión del científico. A mí me produce un placer enorme leer sus textos. Otro autor que ahora está poniéndose mucho es un noruego que se llama Jon Fosse, que es un autor que ya en Europa viene poniéndose hace algo más de diez años, pero ahora está descubriéndose en la Argentina. Sus textos, que parecen muy alejados de nosotros porque pintan mucho el mundo frío, distante y helado de Noruega, dan, sin embargo, una

posibilidad muy rica a la hora de la actuación. Entonces creo que los directores lo eligen precisamente porque va a lugares muy sensibles, va a lugares muy íntimos, y es como si el espectador de hoy necesitara precisamente reencontrarse con un mundo en el teatro que precisamente lo conmueva desde ese lugar.

Intercambio con el público

Pregunta: ¿Cuál es la presencia del teatro latinoamericano en Buenos Aires?

Carlos Pacheco: Es muy poca, siempre fue muy poca. América Latina es un continente que a Buenos Aires poco le interesa. Yo esto lo he vivido mucho ya desde la época en que trabajaba en el CELCIT (Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral) por ejemplo, donde nos contaba mucho meter producción latinoamericana en Buenos Aires. Buenos Aires es una ciudad que mira a Europa y un poco a Estados Unidos, y entonces aún para los latinoamericanos es muy difícil conquistar el mercado porteño. Me parece que muchas veces es más fácil que conquisten el mercado de ciertas provincias del interior a que, digamos, se vean en la ciudad de Buenos Aires. Es muy poco el conocimiento que se tiene de la producción latinoamericana actual. Chile está en este momento, a través de una serie de acuerdos que ha hecho con el Ministerio de Cultura, tratando de instalar producción chilena en Buenos Aires, pero se torna bastante difícil porque al público le cuesta mucho. Por ejemplo, Aristides Vargas es un autor que en el último tiempo ha entrado, está empezando a entrar en Buenos Aires. Aristides lo está consiguiendo, pero por años estuvo aislado en Ecuador y aquí no venía. Pero es raro ese campo, siempre lo fue me parece. Hay dramaturgia interesante, hay mucha dramaturgia nueva chilena que es muy provocadora, que es muy interesante. Ellos están haciendo mucha revisión de lo que es el mundo de la posdictadura, para ellos la posdictadura es ahora, ¿no?, está empezando a ser. Creo que Bachelet les permitió tomar contacto con otra mirada social sobre el Chile y hay mucha producción dramática que analiza en qué estado está la sociedad después de la dictadura, de manera tardía obviamente. Un poco también lo

está haciendo Uruguay: ha habido en Uruguay alguna producción de ese tipo, aunque es todo más complejo en Uruguay con este tema. Uruguay tiene dos plebiscitos que dijeron que el pasado no se revisa, entonces se hace muy difícil ver algún tipo de producción dramática que hable de estas cuestiones. Ellos hablan por el lado de la farsa, hacen un escape más por ese lado. Yo de todas maneras vi hace unos años una experiencia de un director alemán, ahora no me voy a acordar: era una versión de *Antígona* en la que los personajes estaban representados por actores uruguayos, pero el coro lo hacía un grupo de mujeres, que eran mujeres que habían estado en cautiverio durante la dictadura militar. Ellas contaban sus historias. Cuando intervenía el coro, lo que se contaba, era que ellas contaban sus experiencias personales y sobre el final había un pedido concreto al Gobierno. Además era muy interesante como proceso, porque lo hacían en el Teatro Solís, y el Teatro Solís está en frente de la Casa de Gobierno y entonces le hacían un llamamiento directo al presidente Mujica para que revisara todo, todo el pasado. Era contundente como experiencia dramática.

Pregunta: ¿Esa revisita al teatro del sesenta, creo que arranca cuando acaban de estrenar *Soledad para cuatro*?

Carlos Pacheco: Sí, hicieron el año pasado *Estela de madrugada* y ahora están haciendo *Soledad para cuatro*.

Pregunta: ¿Esa revisita, que la puesta en escena en Buenos Aires hace de esa generación, significa una reconsideración del espacio experimental desde el punto de vista de la dramaturgia?

Carlos Pacheco: Es interesante. En realidad quienes están empezando a montarlo son maestros de escuelas de teatro, que necesitan trabajar como ese estilo de actuación con sus alumnos, pero terminan saliendo producciones dentro del campo alternativo del teatro. Lo que uno descubre es que están muy bien dirigidas y entonces hay cuestiones muy conmovedoras que aparecen. Por ejemplo, la historia de una *Estela de madrugada*, es la historia de una familia que vive cruzando la Gral. Paz y el sueño de la chica es conquistar el centro porteño. Ella trabaja en el centro y

viaja todos los días hacia el conurbano bonaerense. Tiene una muy mala experiencia con un novio que tiene en el centro, y además ellos viven al lado de una fábrica de aceite, donde el papá sería como el guardián. En un momento determinado se produce una fuerte crisis económica, el papá pierde el trabajo, ella sufre este drama con su novio, con lo cual, todo ese sueño de salir del conurbano para ir al centro porteño se derrumba por una cuestión social económica, política. Bueno, hoy eso es parte de la realidad, eso está pasando, y así, extrañamente, *Estela de madrugada* tiene vigencia. Esos personajes del conurbano de entonces son los mismos de este presente. Claro, es muy raro, pero sí.

Pregunta: Yo me quede enganchado con lo que planteaba Alejandro, por esos textos de la década del sesenta, de ese realismo psicológico de los sesenta, muchas veces se dijo que ya estaba perdido en el tiempo por el anclaje histórico que tenía. Esa típica clase media argentina, esa cosa tan contundente y que ahora reaparezca. No sólo por ese cruce temático y esta reactualización histórica que vos estas mencionando. ¿No te parece también que los modelos de actuación de los sesenta no estaban todavía en condiciones de soportar esos textos, y que hoy, en 2014, hay modelos de actuación, especialmente en Buenos Aires, que están en mejores condiciones estéticas de sostener esos discursos teatrales, esos textos de los sesenta? Quizás desde la actuación se están reactualizando esas obras más que desde el discurso histórico.

Carlos Pacheco: Sí, puede ser algo de eso. De todas maneras, insisto, estos materiales aparecen como trabajos de estudio, por ejemplo, del estudio de Alezzo. O sea que él necesita por su tipo de técnica de trabajo, ir a ese tipo de materiales.

Pregunta: Alezzo fue el director canónico.

Carlos Pacheco: Claro, de esos textos. Yo me pierdo con esa cuestión, yo no sé si un actor que está acostumbrado a la locura de cierta actuación muy contemporánea porteña, puede anclar en esos textos. Me parece que no.

Pregunta: Por eso lo preguntaba.

Carlos Pacheco: No, no, me parece que no. Me parece que están demasiado como escapados de ese mundo. Creo que están perdidos, porque estamos en unos momentos donde estamos un poco perdidos. Pero, no creo que puedan.

Pregunta: Buscando estos dramaturgos ... Osvaldo Dragún, que en la escena actual tranquilamente se puede trabajar como actual, *Historias para ser contadas*, por ejemplo.

Carlos Pacheco: Bueno, *Historia para ser contadas* son contadas a través de las décadas desde que las escribió hasta ahora.

Pregunta: Claro, tienen vigencia todavía.

Carlos Pacheco: Sí, las historias, sí. Algunas de las historias se pueden volver a hacer, porque respiran también.

Pregunta: Pero convengamos en que son discursos muy ingenuos.

Carlos Pacheco: Sí, son discursos muy ingenuos, pero ...

Pregunta: Pero para trabajarlo en una escuela esta buenísimo. No necesita mucha producción, tiene buen recibimiento.

Carlos Pacheco: Eso sí, seguro, por eso se siguen haciendo. Creo que es uno de los pocos textos (*Historias para ser contadas*) de Osvaldo que todavía se sigue haciendo, ahora en América Latina.

Pregunta: Una consulta, la aparición de ciertos personajes en la historia del teatro porteño, más allá de la teoría abstracta, o del modo de componer de un dramaturgo, también marcó tendencia. Por ejemplo, el caso de la aparición de Urdapilleta, de Batato Barea, de toda esa generación de actores que estimulaban una estética novedosa en ese momento.

Carlos Pacheco: Sí, marcaron la forma de actuar, ¿no? Una forma como de quebrar con cierto realismo dominante. Pero tampoco fue tan determinante, porque eran estilos de actuación totalmente opuestos. Batato era un hombre al que no le gustaba ensayar por ejemplo y Urdapilleta tenía una locura, él personal, que cualquier situación la llevaba a un estallido que era muy potente. Yo soy como un crítico que salió de esa generación, entonces en algún momento nosotros verdaderamente creíamos que toda esa escena provocadora de los ochenta era de una vitalidad extrema, era muy importante, era fundamental, y al cabo de diez años

acabamos de descubrir que no. Que en verdad fue un gran escape, porque la sociedad lo necesitaba y esa joven generación de teatristas salió de esa manera pero en realidad, todo ese mundo te diría hasta que detuvo ciertas cuestiones del teatro, como por ejemplo la dramaturgia. Los ochenta no son un recambio generacional interesante de dramaturgos, como estaban en la pelea con los mayores y discutiendo y no encontrándose a ellos mismos, recién, aparecen en los noventa. Es como que hubo un tiempo ahí, de pre-tiempo, entre comillas.

Pregunta: En todo es período que nombraste a mí me tocó vivir en Buenos Aires y estudiar en Buenos Aires. Estuve ahí y como que de alguna manera, la actividad teatral porteña en esa época que estaba mirando también a Europa, siguió siempre mirando a Europa. Recuerdo que, yo viajé a Europa en el noventa y cuatro y vi obras y dije: "uy, este es el teatro que se llamada el teatro de imágenes, el famoso teatro de imágenes". Hubo un período en que ibas al teatro y lo único que veías eran cosas bonitas. No había un sustento dramático, por lo menos uno desafiante, innovador aunque no quiero generalizar.

Carlos Pacheco: Era ese teatro europeo del que yo hablaba al principio, que era muy bonito pero era muy operístico y en realidad no movilizaba a nadie, era aburridísimo.

Pregunta: Yo quiero consultar algo. Vos recién hiciste como una breve mención sobre la actuación. Yo quería pedirte, si podés, que amplíes un poquito más eso, o sea los estilos o los modos de actuación que estás observando en Buenos Aires y tu opinión. Es decir, qué estás viendo vos como crítico, en la forma de la actuación hoy en los escenarios de Buenos Aires. ¿Qué te sucede a vos como crítico frente a esas tendencias?

Carlos Pacheco: Lo que pasa es que depende de lo que veas, porque, por ejemplo, hay todo un circuito de teatro comercial que está presentando una serie de obras que, según se dice son muy exitosas en Europa, y efectivamente si uno googlea, va a descubrir que sí. Pero son textos de una sola situación, obras como *El crédito*, o *El comité de Dios*, *La última sesión de Freud*. No pasa nada al cabo

de una obra, digamos, el planteo se mantiene y sin embargo lo que ves es a dos actores con una potencia increíble que pueden sostener esa mentira argumental, y lo hacen con una claridad y con un histrionismo notables. Ahí ves esa capacidad de juego que tiene el actor porteño, ese actor que es Jorge Suárez, por ejemplo, ¿no? Son unos actores que tienen una ductilidad porque han pasado por las manos de diferentes maestros, desde los más realistas a los Bartís. Tienen una capacidad de jugar tal que no importa el texto, sino lo que importa es construir la relación. Si nosotros construimos esa relación a fondo, podemos más que el texto y que la historia propiamente dicha. Entre los jóvenes lo que veo es como que hay mucha parodia, pero porque también viene de los autores, hay cierta cosa instalada. La otra vez acá me decían una cosa que era interesante: lo mediático ya nos ha atravesado de tal manera que es muy normal que los dramaturgos jóvenes jueguen con cuestiones de los mediáticos. Pero como no se animan a decir “yo creo que eso es así”, dicen: “bueno yo hago esto, pero no creo que yo sea esto”. Entonces para eso hacen parodia.

Pregunta: Es como el Muscari del 2002 y el Muscari de ahora, digamos.

Carlos Pacheco: Exacto. Entonces también llega un punto en el que vos decís: “bueno, yo ya no quiero más parodia”. Como no quiero más familia disfuncional, no quiero más la parodia, ¿no? Hay otra zona del teatro que está apareciendo que es el teatro relato, que no es la narración oral. Spregelburd está imponiendo ese tipo de dramaturgia. Él está con unos monólogos. Hay una obra que se llama *Apátrida*, por ejemplo, que es su obra anterior que es un monólogo magnífico donde habla de la argentinidad partiendo de un caso de un salón de artes plásticas en el 1900, a principios del siglo XX. Y ese dato sobre ciertos intelectuales de ese momento le posibilitan mostrar el desarrollo del ser argentino hasta el hoy. Es magnífica la operación dramaturgía que hace, porque hace una operación dramaturgía y es terriblemente valioso. A mí, ese tipo de dramaturgos me resultan muy ricos. La última obra de Kartón es de una gran preciosidad en su escritura y además, yo lo

entrevistaba y me decía: “este texto mío nuevo es mermelada”, y yo le decía: “¿qué es mermelada?” y me decía: “porque es pesado, viste cuando la mermelada cae, que es pesada”. Entonces el problema actual es cómo hace un actor para poder dejarse atravesar por ese texto que es mermelada. Entonces trabaja con Claudio Martínez Bel y con Claudio Da Passano, que son dos actores que también vienen de la escuela realista pero han sido formados en la escuela del clown, del payaso, entonces ese texto no parece mermelada. El texto fluye porque el actor le pone el cuerpo y se entrega. Y entonces vos decís: “estos actores son maravillosos”, y además te hacen valorizar el texto. Porque viste que también a veces pasa con los autores así grandes que además dirigen, que claro, que nos les importa tanto la actuación, sino que se escuche muy bien su texto. Y a veces vos decís: “pero lo estás dirigiendo mal porque yo lo escuché mejor si el actor me lo conduce mejor” En este caso, el del trabajo este, *Terrenal*, que es maravilloso, hay unos cruces muy raros, porque todo convive en esa ciudad, hay mucha sorpresa.

Pregunta: Lo que decís, esto de la actuación y la dramaturgia también tiene que ver mucho con el contexto en el que el actor se forme, ¿puede ser?, el dramaturgo también. Es la reflexión que me surge escuchándote.

Carlos Pacheco: Sí, sin dudas sí. Uno lo ve también trabajando en el Instituto Nacional del Teatro, ves mucho este tipo de cuestiones. ¿Por qué hay zonas que no tienen dramaturgos, o hay poco desarrollo de la dramaturgia? Y bueno, porque no hay escuela de dramaturgia. Entonces no hay quién forme autores teatrales. Claro, en esas zonas hay mucha ausencia de ese desarrollo de la escritura, de la escritura teatral. Buenos Aires es el contexto ideal para que pase todo lo que pase: hay dos escuelas de dramaturgia oficiales más talleres privados de dramaturgia. Hasta el IUNA tiene una maestría, hay mucho desarrollo para eso.

Pregunta: También una mirada política, ¿no?, porque hasta hace poco tiempo en las provincias sólo se hacía teatro de Buenos Aires, se hacían los encuentros nacionales y había un grupo de Jujuy o

un grupo de Chubut y hacían una obra de Tito Cossa. Esta realidad está cambiando en los últimos años, ¿no?, no es tan lejano, yo recordaba esa sensación.

Carlos Pacheco: Lo que pasa es que Córdoba ha desarrollado un campo dramático interesante, por ejemplo, aunque en algún momento creo que tuvo muy pocos dramaturgos. Brambilla era en los ochenta el más joven de los dramaturgos que prometía en el campo cordobés, pero se fue a Venezuela y estuvo como dos décadas fuera y no fue reemplazado por otro. Entonces Córdoba no producía dramaturgia. Sin embargo, desde el principio del 2000 hay un montón de jóvenes dramaturgos. Lo mismo está pasando en Mendoza, por ejemplo. Hay un campo de autores mendocinos que está apareciendo que es sumamente interesante con propuestas renovadoras que generan todo el tiempo procedimientos de trabajo nuevos. Hay toda una corriente del monodrama, por ejemplo ahora, con un chico que se llama Pablo Longo, que es muy interesante. Está empezando a pasar eso también. Ojala pase más, claro.

Pregunta: Te hago una preguntita concreta: ¿cómo se combate el stand-up, cómo crees vos?

(Risas del público)

Carlos Pacheco: (entre risas) Yo doy clases en una escuela de periodismo, doy unas charlas dentro de la cátedra de espectáculos. Entonces mis alumnos tienen veintitrés, veinticuatro, veinticinco años, entonces lo único que ven de teatro es stand-up, y yo no veo stand-up. Entonces, la pregunta siempre es: “¿cómo cataloga usted al stand-up?”. Y, claro, en realidad a mí es un género que no me interesa, porque creo que el stand-up es como muy norteamericano y el humor norteamericano no tiene nada que ver con el humor nuestro. El humor norteamericano es totalmente sutil, es muy inteligente; el nuestro es más directo. A mí realmente es una corriente de trabajo que no me interesa, pero sí es una corriente de trabajo que a los jóvenes les ayuda mucho a la hora de la inmediatez al actuar. Un chico que viene de hacer mucho stand-up tiene mucha posibilidad de juego dentro de una

producción teatral. Entonces desde ese lugar me parece sumamente interesante. Como posibilidad de desarrollo de una técnica personal. Por otro lado, es lo que más ven los jóvenes y está bueno. Nosotros teníamos un gran humorista que hacía stand-up y entonces no se decía que era stand-up, que era Juan Verdaguer. Verdaguer hacía stand-up y era maravilloso.

La dramaturgia rionegrina en la posdictadura: un proyecto editorial.

Mauricio Tossi

Acerca del expositor

Mauricio Tossi es Doctor en Letras, Magister y Licenciado en Teatro egresado de la Universidad Nacional de Tucumán. Ha realizado estudios y pasantías posdoctorales en Chile y España. Es investigador del CONICET, Profesor Titular Regular en el área de teatro de Historia del Teatro en la Universidad Nacional de Río Negro y profesor adjunto en Historia de las Estructuras Teatrales en la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Tucumán. Sus trabajos de investigación abordan los problemas historiográficos y poéticos del teatro en las regiones Noroeste y Patagonia Argentina.

En primer lugar, muchas gracias por la presencia de todos, para mí es un gustazo enorme el poder participar de este encuentro y festejo que podamos seguir haciéndolo, como un espacio de intercambio.

La idea es compartir con ustedes un proyecto editorial que resulta de un proceso de investigación que venimos realizando con un equipo de trabajo desde hace aproximadamente un año y medio. Este proyecto de investigación está centrado en las dramaturgias rionegrinas en la etapa de la posdictadura y en este encuentro quiero compartir aspectos que tienen que ver con lo teórico, con lo metodológico, de cómo se armó y se fundamentó la antología que se encuentra en proceso de publicación y es uno de los resultados del proyecto de investigación.^{vi}

Respecto de la dramaturgia podemos decir que a lo largo de todo el siglo XX, esta ha sido un espacio de reflexión y de debate permanente, polémico respecto de muchos factores históricos y socio-poéticos, que de algún modo propician lo que nosotros desde algún marco teórico conocemos como el giro copernicano del teatro: ese momento en que la historiografía permite que el teatro logre un descentramiento respecto de las tradiciones

literarias decimonónicas. El teatro gana autonomía como arte respecto de ciertas prácticas. De algún modo, la dramaturgia forma parte de ese proceso complejo del siglo XX que va desde las vanguardias o desde las diatribas artaudianas hasta las contemporáneas definiciones de dramaturgia, esas dramaturgias complejas que están ubicadas en la división moderna del trabajo. Me refiero a la dramaturgia del actor, la dramaturgia del director, la dramaturgia del escenógrafo, la dramaturgia del iluminador, es decir, denominaciones que vienen a apoyarse en la división moderna del trabajo que es un resultado de la historia misma del teatro en el siglo XX. Habría que preguntarse qué tipo de efecto tiene denominar estas dramaturgias desde esa división del trabajo, pero más allá de este, este es uno de los factores que caracterizan ese cambio. Otro muy relacionado es el cómo la dramaturgia deja el lugar del escritor de gabinete para pasar a los momentos de creación que son los que describe Joseph Danan, un dramaturgo y filósofo francés, en un libro traducido al español hace poquito, que se llama *¿Qué es la dramaturgia?*. Él plantea dos conceptos que son importantes a lo largo del siglo XX: uno es entender a la dramaturgia como el arte de composición de obras teatrales, que fue la denominación más común que se conoció a lo largo de la historia del teatro. También plantea un segundo sentido que es el resultado de este giro copernicano, de este avance de la dramaturgia del siglo XX, que es pensar a la dramaturgia como un movimiento de tránsito entre el proceso escritural y la escena. Este concepto de la dramaturgia como movimiento de tránsito y a su vez la idea de dramaturgia como un arte de composición -aunque sea una definición mucho más convencional- están hablando de una concepción del arte de la escritura y de la práctica escritural de la escena que remite a entender a las dramaturgias como huellas discursivas de lo efímero. Sobre esa idea es que nos paramos para componer esta antología: entender a las dramaturgias como huellas discursivas de lo efímero. En ese sentido, de forma paralela a estos desarrollos estéticos y epistemológicos, se hizo evidente que al asumir la condición efímera de la escena se impugnan los convencionalismos típicos para historiar el arte teatral, ya que esto

implicó intentar reconocer nuevos desafíos y dimensiones. Entonces, en este marco de reconocimiento del problema contemporáneo de definir el proceso dramaturgico, nosotros no planteamos los siguientes problemas de investigación específicos:

- Cómo recuperar de las fauces del tiempo los fenómenos escénicos sin negar que la fugacidad es la característica fundante de su existencia

- Cómo avanzar en la historiografía teatral para contribuir a la conformación de los teatros nacionales, con énfasis en los saberes y prácticas de las escenas regionales no centrales (este es un aspecto central que pretendemos abordar en este trabajo).

Si reconocemos este problema, que es cómo abordar las dramaturgias desde esta concepción, es decir, basándonos en este reconocimiento y este objetivo, la tarea de antologar se convierte en una posible respuesta, estratégica y significativa, pues no se trata aquí sólo y únicamente de fortalecer los mecanismos de legitimación que las antologías han ofrecido a lo largo de la historia de la literatura. Se trata también de elaborar una representación en segundo grado de aquel fenómeno perdido. Trabajar una antología sería, en efecto, una primera aproximación a esa representación de segundo grado del fenómeno perdido, tal como lo plantea Patrice Pavis en uno de sus trabajos.

Por otro lado, también buscamos aportar modestamente a la consolidación de una tradición teatral en zonas geoculturales que hasta nuestros días, y por numerosos factores, han sido ocluida de los discursos historiográficos dominantes. En consecuencia, antologar el teatro de la provincia de Río Negro es, entre otras lecturas, el proyecto de localizar, reconocer, documentar, valorar y difundir los procesos dramaturgicos de la región, con el fin de acercarnos a aquellos movimientos de tránsito, a esas huellas discursivas de lo efímero, y, de ese modo, participar de la productiva tensión entre lo escénico y lo escritural, hoy debatida.

¿Qué ganamos con este proceso? Tratar de fortalecer las tareas y las fases de consolidación del campo teatral rionegrino. Un campo teatral que, desde mi punto de vista, está en un proceso incipiente, en cuya constitución y consolidación confluyen distintos factores.

Hablar de la región y la posdictadura implica una tarea historiográfica relacionada con enmarcar, delimitar y priorizar. En ese sentido, tomando varios autores, pero centralmente los trabajos de Ernesto Bohoslavsky, hacemos un planteo respecto de esta etapa. En términos generales, los estudios de la historiografía teatral de la Patagonia poseen una evidente desproporción y asimetría respecto de las otras regiones del país. Es decir, la historiografía del teatro de la Patagonia está asimétricamente posicionada respecto de lo que está avanzando esta disciplina en Cuyo, en el Noreste, en el Centro. Y hay que reconocer esa asimetría para poder trabajar desde ese lugar.

Son diversos los aspectos que motivan a esta situación. Por ejemplo, podemos mencionar la gran extensión geográfica y su correlativa complejidad territorial, que se expresa en cartografías teatrales indefinidas, con centros y periferias móviles, algo muy particular de la Patagonia. Esto, por suerte, desafía los modelos teóricos aplicados en otros campos intelectuales, exigiéndole al investigador reformular sus herramientas analíticas. También podemos señalar, como causa de asimetría, los problemas registrados en las sistematizaciones en las prácticas escénicas profesionales (esto último entendido como un condicionante que impide a ciertas fuerzas artísticas alcanzar su relativa autonomía frente a lo profesional).

En este estado de situación, se verifica que la historiografía del teatro de Río Negro presenta notables vacíos, pues no se registran archivos organizados ni se han realizado investigaciones exhaustivas que propongan periodizaciones, categorizaciones u otras unidades de sentido que permitan analizar las creaciones teatrales de las distintas ciudades de la provincia.

El reconocimiento de estos problemas no ha llevado a trabajar desde una perspectiva inductiva, es decir que como no tenemos archivos sistemáticos sobre la historia de Río Negro, tenemos que comenzar un trabajo que necesariamente va casos por casos. Esta aproximación es de tipo inductivo, implica armar un conjunto, una selección de casos que nos permita partir del caso hacia lo general,

intentado la conformación de una teoría o una posible teoría del teatro rionegrino. En ese marco comenzamos, desde el año 2011, a hacer un registro de fotografías, de textos escénicos, de videos y de todo tipo de material documental que nos ayude a consolidar esa base de archivo ausente.

Llegados a este punto resulta necesario especificar qué vamos a entender por posdictadura. Por posdictadura entendemos una fase histórica que inicia en el año 1983 pero que posee pleno desarrollo y vigencia hasta nuestros días, por ser un período irresuelto, dinámico y profundamente contradictorio, atravesado por complejas variables culturales. En el caso que estudiamos, es decir, en nuestra región, uno de los factores que yo encuentro importante es el que constituyen los desafíos sociopolíticos, estéticos e identitarios respecto de cómo concebir estructuras sólidas para la formación de un Estado y de un sujeto democrático. Ese debate acerca de cómo consolidar un sujeto y un Estado democrático implica esencialmente reflexionar sobre los esquemas de acción, de percepción y de significación que lo ominoso de la dictadura militar dejó en la región y que se evidencia en representaciones imaginarias, sociales, estéticas. Esa es la tarea a partir de la cual vamos a pensar el arte de la posdictadura. La posdictadura como esa fase histórica que viene a plantearnos interrogantes sobre lo ominoso de la fase anterior y que no tiene una resolución definitiva, como lo evidencian de una manera tajante las obras que componen la antología.

En este marco, como les decía, es necesario contar con una periodización y para esto tomamos los estudios de E. Bohoslavsky, que plantea para la región patagónica tres grandes fases. No voy a extenderme en dar detalles de las tres fases, porque sería muy extenso, pero una de las características de estas tres fases es, por un lado, que con la reapertura democrática, las instituciones y los agentes van a poder o van a necesitar reestructurar sus posiciones culturales, sus posiciones ideológicas respecto de lo que era la dictadura, es decir, superada la etapa de la censura, de la autocensura, de la desaparición de personas, se da un reposicionamiento de los agentes y de las instituciones. En ese

marco, Bohoslavsky plantea que este proceso en la Patagonia se caracteriza por la huida del modelo estadocéntrico. El Estado, que había tenido mucha fuerza en la Patagonia, opera a partir de la posdictadura su salida, dejando a muchas poblaciones desiertas, ya que el Estado Nacional se va, principalmente, de ciertas manifestaciones empresariales. Piensen, por ejemplo, en algunas ciudades donde YPF era la empresa matriz y esos ciudadanos están organizados a partir de la empresa; cuando YPF cambia de propietario y se privatiza, estos pueblos quedan desérticos. Entonces, en estas periodizaciones uno encuentra unos detalles que para mí fueron muy importantes para pensar el teatro, especialmente porque no soy patagónico, y realmente, así como me sirvió el leer *La costurera en el viento* de César Aira, leer Bohoslavsky me permitió de algún modo entender algo de esas características que la región tiene y que recién estoy tratando de comprender. En ese marco de referencia, vamos a inscribir a las puestas en escenas y procesos creativos dramáticos de los que la antología da cuenta.

Ahora bien, acá cualquier historiador se da cuenta de que hay un problema. Establecer una relación directa entre procesos históricos tan cerrados de lo político y lo económico, y establecer una relación directa con el teatro siempre causa un problema. Parecería que sería una forma de entender que el teatro es siempre un reflejo de lo político, que el teatro siempre es el reflejo de lo social, y eso causa muchas discusiones que son discusiones ya allanadas por muchos teóricos. En efecto, esta teoría que conocemos como teoría del reflejo, fue superada porque se entendió que no se puede pensar al arte desde esos mecanicismos, de esos mecanismos reduccionistas, donde todo lo artístico responde a lo político de una manera directa. No vamos a ahondar en este problema, pero entendemos que podemos, como dicen Alejandro Grimson y otros historiadores, que la relación entre lo material o histórico y lo simbólico puede ser estudiada según determinados casos y situaciones. Nosotros nos paramos en esa ventana, en esa posibilidad para pensar la relación entre el teatro y la posdictadura. Es decir, vamos a buscar casos teatrales, fenómenos teatrales que

nos permitan discutir la relación que el teatro tuvo con lo histórico. Y esa es la puerta de entrada que planteamos en esta investigación y en esta antología, por eso es que decimos que es una antología del teatro rionegrino de la posdictadura, porque la lectura que hacemos del teatro tiene que ver con este horizonte histórico. Estas son discusiones teóricas complejas, como las de la teoría del reflejo o lo que se llaman las teorías antiesencialistas en el arte. No me quiero detener en eso, pero sí quiero dejar en claro que es una de las variables que pensamos a la hora de resolver este vínculo de correspondencia entre lo histórico-político y lo artístico puntualmente.

Otro problema de armar una antología del teatro rionegrino es que las territorialidades administrativas no coinciden con las territorialidades teatrales, es decir, los límites que dividen a Río Negro, Neuquén, Chubut, no coinciden con... nada (*risas*). Pero no coinciden fundamentalmente con los mapas artísticos. Es decir, las territorialidades administrativas que fueron designadas por la ley 14.408 en el año 1955 y que marcan los límites territoriales de las provincias al pasar de territorios nacionales a provincializaciones, esos límites en esta región tienen unas reglas de juego muy particulares, que de algún modo no reflejan los procesos artísticos. Entonces, en este caso vamos a hablar de cartografías y de mapas teatrales que no coinciden directamente con lo administrativo.

Un claro ejemplo de esta condición territorial desajustada es el mapa teatral norpatagónico, compuesto por redes estético-intelectuales de las ciudades de Zapala, Neuquén capital, es decir, provincia de Neuquén, con los centros urbanos del Alto Valle de Río Negro, principalmente los conglomerados de Cipolletti, General Roca y Villa Regina. En esta línea urbana, compuesta por más de 250 kilómetros, se interrelacionan las creaciones dramáticas de Alejandro Finzi, Hugo Saccoccia, Juan Raúl Rithner, Luisa Calcumil, Jorge Onofri, Sebastián Fanello, entre muchos otros, como así también los circuitos de la cooperativa de trabajo La hormiga circular, fundada en el año 1987, y una serie de discursividades que instauran modelos de pensamiento: la Biblioteca Teatral Hueney, las experiencias formativas en la

Universidad Nacional del Comahue. Pensemos, por ejemplo, en el seminario de formación dramática que Alejandro Finzi propone en el año '85, donde sale la primera antología de teatro rionegrino con textos locales, como así también las prácticas escénicas de la Escuela Superior de Artes de Manuel Belgrano en Neuquén, el Instituto Universitario Patagónico de las Artes de Roca, y desde el año 2009, la Universidad Nacional de Río Negro. Es decir: comprender las prácticas teatrales de la región implica reconocer estas redes estético-intelectuales, que son móviles, que tienen distintas dinámicas y que marcan un ritmo especial en los procesos creativos. Lo mismo podemos decir de otra territorialidad desajustada que es la relación Viedma – Carmen de Patagones, si bien hablamos de Río Negro y provincia de Buenos Aires, no se puede dejar de pensar ese circuito artístico y su hibridación permanente entre ambas ciudades.

Por lo tanto, avanzar en esta investigación implicó buscar auxilio de ciertas metodologías y técnicas de análisis que superen la vieja teoría, en realidad no la vieja, para mí... ¿cómo decirlo? en algún sentido la anacrónica teoría de los sistemas teatrales que se aplica a la ciudad de Buenos Aires. Una teoría de los sistemas teatrales propuesta por Osvaldo Pellettieri que ustedes la conocen porque yo los torturo con ella en clases, a varios de ustedes, pero que son útiles para pensar la ciudad de Buenos Aires y no pueden ser, de manera reduccionista, pensadas en las regiones restantes. Entonces, ¿cómo podemos avanzar en ese sentido? Para poder comprender estos mapas de extensión, planteamos que, de algún modo, hay tres zonas que se interrelacionan entre sí y que conforman lo que entenderíamos por "rionegrino".

Lo rionegrino se constituye, entonces, a partir de la interrelación de estas tres zonas:

- Alto Valle y Valle Medio, compuesta por Cipolletti, Allen, General Roca, Villa Regina, Río Colorado pero también Zapala, Centenario, Neuquén capital.
- Zona Andina formada por San Carlos de Bariloche, El Bolsón, Villa La Angostura, Lago Puelo (es decir ciudades de

Neuquén, Chubut y Río Negro). Y fundamentalmente, las localidades del paraje urbano denominado la Línea Sur.

- Zona Atlántica integrada por las ciudades de Viedma, San Antonio Oeste, Las Grutas, Luis Beltrán y Carmen de Patagones. Es decir, en esta cartografía es que nosotros vamos a buscar respuestas a los interrogantes que planteamos al inicio.

El segundo punto para tener en cuenta en el armado de una antología, además de todos los problemas y variables que venimos viendo, es qué vamos a entender por un "criterio de selección", porque lo primero que va a pasar cuando el libro aparezca es decir: *"¡Uy, falta tal obra! ¿Sí?"* Y por supuesto que eso sucede, pero lo que tenemos que tener en cuenta es que una antología se sostiene en un criterio. ¿Qué entendemos por criterio?: Especificaciones que individuos o grupos de individuos según convenga, ponen para juzgar que algo tiene un estatuto o un valor particular, por ejemplo, que algo es un caso de angina, de feudalismo, de neurosis o de arte contemporáneo. Los criterios no son principios que plantean razones ni que establezcan la existencia de lo que sea, son modos de entendimiento en la comunicación para hacer distinciones y poder justificarlas, si se presenta el caso, en nombre precisamente del criterio que entonces se explicita, es decir, de manera circular. Entonces, un criterio es un modo de entendimiento para plantear distinciones.

Desde esa perspectiva, teniendo en cuenta todos los ejes problemáticos que acabamos de mencionar y tratando de buscar soluciones a esos problemas, yo planteo tres criterios para el armado de estas dramaturgias rionegrinas y a partir de eso, el libro que van a poder ver dentro de poco. El libro va a plantear dramaturgias que en su horizonte de sentido nos permitan reconocer y comprender qué lugar se le asignó al teatro en los procesos histórico-políticos de la posdictadura. Segundo, dramaturgias que, ya sea por afirmación o impugnación respondan a los horizontes de expectativa del período. Y tercero, hacer un corte sincrónico en el eje diacrónico, es decir, en el eje del tiempo y buscar dramaturgias que revelen lógicas estéticas e identitarias particulares en el funcionamiento de la región para

reconocer aquellos universos simbólicos de referencia hacia los cuales los teatristas y los espectadores trabajamos en la escena. Universos simbólicos de referencia entendidos como aquellos marcos de contención a los cuales yo, como espectador o teatrista, recurro para buscar respuestas de algunos puntos o de algunas contradicciones históricas.

En ese marco, la antología está compuesta de catorce textos:

- *Los Hilos de la araña*, de Concepción Roca del año 1985.
- *Viaje 4144*, creación colectiva de Humberto Coco Martínez del año 1988.
- *El Maruchito*, de Juan Raúl Rhitner, del año 1977.
- *Dibaxu*, creación colectiva con dramaturgia de Hugo Aristimuño, estrenada en el año 98 y reestrenada en el 2009.
- *Bálsamo* de Maite Aranzábal, del año 2003-2004.
- *Malahuella* de Carol Yordanoff, del año 2003.
- *Hebras* de Luisa Calcumil y Valeria Fidel, del año 2004.
- *¡Ay Riquelme!* de Oscar Tachi Benito, del año 2004.
- *El campocómico* de Javier Santanera y José Luis Valenzuela del año 2005.
- *Ni un paso atrás* de Carolina Sorin del año 2007.
- *Pewma - Sueño* de Miriam Álvarez del año 2007.
- *¿Sabés nadar?* de Silvio Gressani, del año 2008
- *Todo mi sano cuerpo, te ofrezco*, del año 2010, creación colectiva con dramaturgia de María Robin.

Todo lo que traté de decir es para justificar por qué llegué a esto, ¿no?

Una vez que tenemos el corpus de obras, uno reconoce que esta materialidad escénica, esas huellas discursivas de lo efímero que ni bien toquen la hoja en blanco del papel, del libro, van a dejar de ser lo que son, y pasarán a un nuevo fenotipo. Yo reconozco esa condición que particular que tiene la dramaturgia. Pero aun así reivindico la tarea de antologar, aunque sea tomando este acto efímero y reconociendo estas particularidades. Al revisar todo este

material, después de leer escenas de obras y seleccionar estas catorce, uno reconoce que este mundo que plantean las obras presentadas aquí tiene muchas posibles y diversas lecturas. Por ejemplo, tratar de determinar las formas poéticas y sus consecuentes efectos de sentido político; las apropiaciones escénicas de los componentes de la cultura popular y las confrontaciones ideológicas que esta dramaturgia plantea con la cultura dominante; las singulares representaciones imaginarias elaboradas en estos discursos teatrales, o también los aspectos temáticos; la violencia de estado regional, legitimada; las aporías del rol joven patagónico, es decir ¿qué rol tiene la juventud en la Patagonia para conformar ese sujeto democrático?; las dimensiones ominosas del pasado reciente y las insostenibles embestidas actuales sobre ciertas socioeconomías neoliberales, entre otras. Es decir, muchas puertas de entrada pueden ser las posibles para este universo textual dramático que seleccionamos. Son muchas puertas. Sin embargo, en el análisis que propongo, voy a plantear tres puertas de entrada, que son tres ejes dramáticos respecto del cuerpo, el espacio y el tiempo. Estos, en términos de lectura pueden comprenderse como constantes poéticas, que están presentes en la mayoría o en casi todos de los textos.

Una primera constante poética es la configuración del mundo femenino. Es interesante ver que obras como *Bálsamo*, *Pewma*, *Los hilos de la araña*, *Malahuella*, *Hebras*, *Ni un paso atrás*, *Todo mi sano cuerpo, te ofrezco*, están estructuradas desde la visión femenina. Esto implica un modo de lectura, no solo porque las obras están escritas por mujeres, si no porque las concepciones del mundo femenino sostienen las estructuras ficcionales estéticas de esos discursos. ¿Qué implica el mundo femenino en estas dramaturgias de la posdictadura? ¿Por qué la mujer aparece con sus testimonios, con su metáfora, con sus representaciones imaginarias como una estrategia poética?

Desde ese lugar, lo que planteo es una puerta de análisis, aunque estoy seguro de que hay muchas, que es trabajar la idea de la comparación. Recuerden que en la década del '60 y '70, en los

procesos de las dictaduras, los dictadores jugaron mucho con la imagen de la Nación como un cuerpo femenino, la Nación como un cuerpo vulnerable. Onganía, Videla, hablaban de la Argentina como esa pobre mujer que necesitaba del cuidado de este autoritario padre que venía a poner orden, al cuidar lo del virus comunista que atacaba ese cuerpo. Esta teoría -que fue muy bien desarrollado por Proaño Gómez en su libro sobre poéticas y rupturas en el teatro y que tiene una lógica para mí imaginaria muy fuerte-, es el lugar desde el que uno puede entender estos discursos, no como una continuación, por supuesto, de esas estrategias de los años '70, pero sí como una respuesta del mundo femenino a ciertas prácticas autoritarias. Esto es muy claro en *Todo mi sano cuerpo, te ofrezco*. Desde la perspectiva del erotismo, esto es muy claro también pensarlo en *Los hilos de la araña*, en ese mundo del expresionismo subjetivo que la obra plantea. Una mujer encerrada en su cuerpo, en su cuarto, que convive con los fantasmas del padre. ¿Qué es esa relación entre la mujer y la figura del padre? Entonces, esa es una puerta de análisis que yo aquí no tengo tiempo como para desarrollar para todos los casos, pero esta es una de las lecturas.

La segunda lectura, o puerta de entrada, que planteamos en el análisis son las apropiaciones estéticas de determinados referentes historiográficos, en otras palabras, cómo las dramaturgias seleccionadas toman premisas, postulados, proposiciones de base historiográfica concreta. En *El Maruchito* esto es muy claro, porque Rithner inclusive plantea una bibliografía adjunta a la obra. Es un texto dramático con bibliografía y documentos adjuntos, con lo cual lo posiciona al texto dentro de la posición del docudrama o el teatro documental, que es también otra de estas tradiciones latinoamericanas muy fuertes. Los referentes históricos, desde mi punto de vista, marcan lecturas simbólicas muy fuertes: el tiempo mutilado del exilio, el tiempo documentado de esta lectura del teatro documental y también los tiempos utópicos y distópicos que se plantean en las obras. Los mundos de la utopía y de la distopía son entrelazados y tensados en estas obras.

El tercer aspecto a tener como eje de lectura son los espacios dramáticos o la subjetivación de esos espacios dramáticos. En este punto quiero detenerme un poquito más, porque preguntarle a estas dramaturgias qué dicen de los espacios, de los tiempos y de los cuerpos devela una serie de representaciones imaginarias. Preguntarles a estas dramaturgias qué dicen de los espacios me permite a mí repensar como la Patagonia puede ser el fin del mundo, la representación imaginaria de la Patagonia es como el fin del mundo y por lo tanto un lugar periférico. Pero al mismo tiempo, la Patagonia puede ser pensado desde un lugar paradójico, porque la Patagonia es desierto, es viento, es lejanía, es abrumadora nada, pero también Patagonia es prosperidad, es misterio, es aventura, es mística. La cuestión es cómo la Patagonia puede, desde lo imaginario, aunar distintas representaciones espaciales contradictorias. Así, la Patagonia puede condensar contradictoriamente las lógicas pueblerinas de esos sujetos empuñados que estoicamente vencen el viento y la tierra, pero en paralelo a ese estoicismo, a ese heroísmo de ciertos pobladores, en pequeñas condiciones urbanas, también pueden leerse las luchas obreras, las luchas sobre la aboriginalidad, las luchas identitarias. Es decir, estas contradicciones que en realidad no son contradicciones. Son las características de la complejidad patagónica que estas obras vienen a develar y que son para mí núcleos fundantes de ciertas identidades.

Entonces, las tres lecturas marcan posibles ejes de interpretación y son puertas abiertas para que los lectores del libro puedan, de algún modo, ingresar. No son obligatorias, muy por el contrario. Lo que va a interesarnos es que cada lector pueda hacer su propia puerta de entrada y sus ejes de lectura. Todo esto, en términos generales, nos permite reconocer que las dramaturgias aquí compiladas vienen a dar cuenta de cómo el teatro rionegrino busca conjurar la muerte, cómo el teatro rionegrino intenta tramitar lo ominoso de la dictadura militar en términos estéticos e identitarios propios. Esto sin caer en ningún folclorismo ni regionalismo que no me interesa leer, si no con el objetivo de

buscar discursos identitarios que son propios, regionales para poder desde allí pensar una teoría del teatro.

Santiago García, y con esto termino, es para mí el maestro colombiano más importante. Él plantea que la única alternativa que tenemos los latinoamericanos para lograr el destete definitivo de las culturas europeas o estadounidenses es pensar teorías teatrales propias. Es decir, habrá teatros regionales cuando estos teatros regionales tengan producción de pensamiento propio. En ese sentido es que yo intento desarrollar esta investigación para poder contribuir, aportar a un proceso que viene de décadas en la fase de la posdictadura, intentando consolidar ese proceso identitario desde pensamientos teóricos y estéticos propios. Nada más y muchas gracias por la paciencia.

Intercambio con el público

Pregunta: Primero agradecerte, la verdad, una ponencia extraordinaria, y sería bueno tener lo que se está trabajando en esta investigación, la aproximación que hacés desde lo teórico, que nos da herramientas metodológicas también para aplicar a cualquier investigación. ¿Se podría acceder a eso?

Mauricio Tossi: En realidad, casi todo lo que dije, y más, está en lo que será el Estudio Preliminar de la antología. La antología tiene los 14 textos y tiene un estudio preliminar de unas 40 páginas que presenta los resultados, las lecturas y todo este tipo de interpretación. O sea que algo, o mucho, de lo conversado va a estar.

Pregunta: ¿Hay además una lectura, una relectura particular de las obras, no?

Mauricio Tossi: En realidad, ubico a las catorce obras en esas tres lecturas que acabo de sintetizar. Es decir, hago comentarios particulares de cada obra y voy tratando de inscribir a esas obras en estos ejes de lectura, aclarando que son, simplemente, posibilidades. Rápidamente puedo decir que hay obras que se pueden inscribir en las tres corrientes y en muchos más ejes de lectura.

Pregunta: Una duda que me planteo al escucharte, tal vez no muy profunda. Cuando vos hablás de este pasaje que ocurre en la Patagonia entre lo administrativo, digamos la organización administrativa territorial, ¿no pasa siempre eso, en todas las regiones? Digamos, ¿en dónde hay correspondencia entre la creación, en este caso teatral, y lo administrativo?

Mauricio Tossi: Estoy seguro de que pasa en todos los lugares, pero de lo que estoy también muy seguro es de que en la región patagónica esto tiene particularidades mucho más intensas que en otras. Es decir, se intensifica, se profundiza. Sí, creo que tiene reglas de juego específicas.

Pregunta: Y en el Norte, que vos estudiaste, ¿qué pasa?

Mauricio Tossi: Es muy concreto. La distinción es mucho más marcada. En el norte, los límites administrativos sí influyen, aunque no impiden las redes estéticas entre las provincias, eso sin duda. Pero lo que se llama un teatro cordobés tiene sus rasgos, aunque esas lecturas para mí son esencialistas. Tiene todo el esencialismo detrás cuando uno dice el teatro cordobés, teatro tucumano. Pero más allá de eso, las territorialidades administrativas contribuyen a marcar algunos límites. A mí, lo que me parece es que aquellos límites del año 55, como se dan los complejos procesos de provincialización de la Patagonia, porque fueron complejos. Esas divisiones hoy están como viejas fronteras que marcan nuevos límites. ¿Me entienden? Son viejas fronteras pero que marcan nuevos límites. Por eso es que hay repensarlas, y hay que repensarlas desde las redes estético-intelectuales que marcan los ritmos de creación teatral. Y hablar de territorialidades teatrales, y no necesariamente, administrativas.

Pregunta: En relación a esa pregunta, ¿cómo se organiza el INT con respecto a eso? Desde mi ignorancia, ¿responde a lo administrativo? Uno ve que hay flexibilidad.

Mauricio Tossi: Fue todo un eje de discusión del año '97, '98 la constitución de las regiones para la ley de teatro. Yo recuerdo que

en las asambleas de discusión se planteaba qué criterio tomar y se tomó las regiones que ya la Constitución del '94 planteaba a nivel país. Por eso La Pampa aparece en el centro de la Patagonia.

Cuán distinto sería que los procesos de institucionalización respondan a las territorialidades teatrales y no a las administrativas. Pero ahí hay variables presupuestarias, políticas y un montón de cosas que cambiarían.

Pregunta: Yo lo único que quería hacer era un comentario con esto, que me resultó sumamente interesante. Dentro de mi trabajo, yo trabajo en teatro mapuche, yo abarco Argentina y Chile. Digo que esto sucede en todos lados y es verdad. Sucede en todos lados, pero no deja de parecerme interesante que lo instalemos. Esto va a hacer que se piensen las territorialidades estéticas desde otro lugar, van a tener que responder a cuestiones políticas y económicas, e instalar este tema. Entonces me parece importante, ya sabemos que es así, pero instalarlo, decirlo, y manifestar las problemáticas que genera, me parece que abre una puerta a pensar las cosas desde otro lugar.

Mauricio Tossi: Bueno, yo pongo otro ejemplo. En los únicos estudios sistemáticos que se hicieron sobre el teatro argentino en las provincias, que es el trabajo que dirige Pelletieri, la única provincia que no tiene historia propia es Río Negro, por ejemplo. Pero cuando uno lee el capítulo de Neuquén, aparecen cosas interesantes respecto de Río Negro, entonces ahí es donde vuelvo a este tema de los límites. Más allá de por qué Río Negro como provincia no puede tener su propia lectura, en ese sistema teórico, habría que seguir pensando o ubicar el pensamiento en esta dirección desde mi punto de vista, como posibilidad.

Pregunta: Mauricio, el trabajo me parece que está muy bueno, por un lado, pero me voy a referir a los años '90. Tengo la sensación de que hay un faltante de la dramaturgia de los años '80, porque los años '80 fueron muy significativos para el teatro. Fue muy significativa esa época, por ahí habría que ver el encuentro con las historias del pueblo, con el relato, me quedé con esa sensación.

Mauricio Tossi: Te digo que de las obras de la década del 80, creo que conozco la gran mayoría, por videos o documentos escénicos. El problema son los textos. Con Hugo Aristimuño, entre otros, hemos hablado del tema, pero hay problemas respecto de los textos, de esa huella discursiva de lo efímero. Cómo esto quedó en el tiempo, qué lecturas hacen los propios teatristas de esas obras, transcurridos 25 años, que prácticamente ante mi insistencia y su no respuesta, uno lee que no tienen la intención de publicar esas obras. También hay una decisión que tiene que ver con los procesos creativos, ¿no? Yo tengo otros trabajos sobre la reapertura democrática en Rio Negro, y una lectura, por ejemplo, desde la categoría estética del teatro salvaje, de Jorge Ricci, ¿cómo podemos usar la categoría de teatro salvaje de Ricci para pensar la reapertura?, y ahí menciono varios casos, como el de Luisa Calcumil, uno de los primeros trabajos. Claro, ahí es bueno mirarse, ahí planteo estos problemas pero está en otra orientación que acá no parece, pero como te digo con estas variables que tienen que ver con los procesos creativos y también por los modos de producción de los creadores que ante la consulta preferían publicar tales obras y no otras.

Te pongo el claro ejemplo de Aristimuño, el texto de *Mari Mari Huinca*, se lo pedí mil veces, y tengo el video, tengo el VHS, pase al DVD, lo vi, y Hugo, en alguna instancia es como que no quiere publicarlo, por eso prefirió *Dibaxu*. Pero, sí, comparto con vos, comparto con vos.

Pregunta: Es interesante el caso de *Dibaxu*. Pienso que es una dramaturgia de escena, es distinto. Creo que actualmente los que escribimos teatro estamos en esta cuestión de ver cuál es el sistema de notación posible, ya descornado de la literatura. Yo justo le decía a Hugo que es interesante, de qué manera, de forma estéticamente literaria y poética, pudo volcar eso que en realidad es una dramaturgia de escena, y que es muy complejo escribir y correrse. Es al revés digamos, él escribe esta dramaturgia después de haber hecho la obra, de haber sido estrenada. Me parece interesante, poder leer estas nuevas dramaturgias literarias, este sistema de notación.

Mauricio Tossi: Sí, y te digo más, en realidad uno de los problemas que tuvimos en la antología fue ese. Como adaptar las notaciones dramáticas convencionales a unos casos como la obra de Coco Martínez, que yo lo saque con autorización de sus hijos, los herederos del archivo de Argentores, que era la única copia que había presentado en el año '88, cuando registró la obra. Y todo el trabajo que hay que hacer de ese documento histórico fue con las notaciones dramáticas, fue un tipo de trabajo. Con Hugo trabajamos desde otro punto de vista, marcando tres líneas. Lo que son los cuadros, los títulos de los cuadros, lo que entendemos por dramaturgia escénica como la discursividad del director, lo que el relata en términos de acción dramática para eso y, entrecorillados, los textos de Gelman. Porque también tenemos que tener mucho cuidado con ese tipo de citas. Yo lo molesté tanto a Aristimuño con las comillas, porque la comilla es una notación que en este texto puede ser fundamental para muchas cosas. Desde lo jurídico, hasta lo estético. Así que sí, comparto con vos que la notación dramática es una de las variables de discusión de las dramaturgias, sin lugar a dudas.

Moderadora: Me parece interesante destacar, ya que el tema es dramaturgia, que varios dramaturgos de los que nombraste están hoy acá: Miriam Álvarez, Carolina Sorin, Silvio Gresanni, Maite Aranzabal, también ya lo han nombrado a Alejandro Finzi.

Mauricio Tossi: Sí, yo ya lo hago en el libro pero por supuesto que estoy profundamente agradecido a todos los dramaturgos que confiaron en la entrega de sus trabajos. Hay un acto también de confianza, y no solo de cortesía, si no de confianza a la entrega de esos materiales para publicarlos. Yo estoy muy agradecido por eso.

Pregunta: Una acotación: en la región, si bien toda la creatividad está hace muchísimos años, también la teoría es incipiente, digamos. Tiene menos años la historia teórica que la historia creativa. Entonces bueno, esto es auspicioso, viene alguien de afuera, pero supongo que todos estos alumnos brillantes que tenemos van a empezar a... (Risas).

Mauricio Tossi: Pero eso no es algo regional solamente, es a nivel epistemológico del teatro digamos, la teoría del teatro no condice con la historia del teatro como tal, todo es incipiente en ese punto, no solo en lo regional.

Escribir con actores **José Luis Valenzuela**

Acerca del expositor

José Luis Valenzuela es director, pedagogo e investigador teatral. Desde comienzos de la década del 80 hasta la fecha ha dirigido más de cuarenta y cinco espectáculos, principalmente en el circuito independiente argentino y se ha desempeñado como docente universitario en diversas instituciones del país y del extranjero. Ha publicado, entre otros, los siguientes libros: *Antropología teatral y acciones físicas*, *Las piedras jugosas: aproximación al teatro de Paco Giménez*, *Robert 'Bob' Wilson, la locomotora dentro del fantasma*, *Hacia un teatro situado y Margen superior izquierdo*.

No sé muy bien por donde comenzar. Creo que tenía un esquema, había estado pensando hoy a la mañana, pero después de escucharlo a Cipriano se me despelotó todo, así que espero poder organizar algo. Y cuando uno está medio perdido, empieza por contar una historia.

Como el título del encuentro tiene que ver con la dramaturgia, y yo no soy dramaturgo, me pregunto cómo aparece este interés de, por ejemplo, proponer un taller como el que figura en el programa: *Escribir con actores*. Me doy cuenta de que en realidad yo soy físico y nunca dejé de serlo, o por lo menos creo que sigo mirando el teatro con la misma perplejidad y curiosidad que cuando todo esto comenzó, hace un montón de años. Trato de explicarme a mí mismo de qué se trata esto del teatro y nunca creo estar del todo adentro, no me quedan en claro un montón de cosas.

Tengo una especie de marca de origen muy defectuosa: me fascina todo lo que queda marginal, lo que se cae al piso, lo que no es admitido en los centros importantes de lo teatral. Haciendo un recorrido hacia atrás en mi historia profesional -llamémosle así- creo que siempre me tentó el mundo de los perdedores, el mundo de la gente que andaba por ahí sin saber qué son, qué quieren.

¹ El expositor se refiere en su ponencia a la *Antología de teatro rionegrino en la posdictadura*, editado por la Editorial de la Universidad Nacional de Río Negro en 2015.

Hace mucho tiempo, yo vivía en México, había ido hasta allí buscando continuar una enseñanza casual que había caído en mí: un laboratorio actoral que se nos había propuesto cuando era docente universitario en física. Me metí en eso y dije de pronto “bueno ... yo a esto me quiero dedicar, pero no puedo hacerlo ya, va a haber un tránsito”. Era un laboratorio grotowskiano muy intenso y me fui a ver si podía seguir esa línea.

Allí, me encontré con la gente de Eugenio Barba, con este movimiento que, más que la antropología teatral, me interesaba lo que él llamaba *tercer teatro*. Justamente, era el teatro de los perdedores, como él decía, de las pequeñas islas flotantes que andan por el mundo, que hacen del teatro una especie de religión cotidiana muy rigurosa, muy autoexigente, pero que no figura en ningún lado, no tiene visibilidad.

Entonces Barba, en el año 1976, en el Encuentro de Belgrado, en un Festival de Teatro Internacional, propone esta noción de *tercer teatro* tratando de tejer redes entre grupos dispersos, afirmando que seguramente los va a alimentar entre sí y a fortalecer, que van a perder parte de esa marginalidad. De hecho, como la mayoría pretendía vivir del oficio también era importante poder afirmarse económicamente, como un modo de vida. Todo esto, en los comienzos de los '80, me gustaba. Esta idea de permitir que estas voces finitas, chiquitas que andaban sonando por ahí, pudiesen tener un lugar de resonancia, un espacio donde se las pudiera ver y oír.

A partir de ese encuentro de Belgrado, Barba propuso una serie de encuentros de teatro de grupo o *tercer teatro*, el sexto de los cuales fue el que se realizó en Bahía Blanca en 1987. Yo había estado colaborando en la organización del quinto encuentro que se había hecho en México, en Zacatecas, y mi gran decepción fue que el *tercer teatro* en realidad eran pequeños Odines o intentando ser Odines: el entrenamiento, la ética, el actor y todo el formato que Barba proponía desde el Odín, se intentaba más o menos parecerse en todas las instancias de reunión.

En Zacatecas Barba no estaba, pero habían ido actores del Odín, y me acuerdo que, como siempre se hacen estas convocatorias, es

un trabajo muy intenso que comienza temprano en la mañana y apenas hay espacio para discutir o divagar, porque está lleno de talleres, demostraciones de trabajos, uno se acuesta tarde y demás. Uno de los actores del Odín, en ese momento, venía de haber tomado clases de danza balinesa. Entonces, como una especie de regalo a los mexicanos y a los cuarenta grupos que formaban parte de este encuentro, él hizo toda una demostración de danza balinesa en una iglesia que se había despojado de todo, lo que estaba adentro de ella era un hueco. Lo llamaban el ex templo de San Agustín. Comenzó la demostración, y al final -no se aplaudía, estas cosas no se aplauden porque son como un regalo del alma- se levanta un mexicano y ¡paf! lo tiró al piso...así de agradecido (*risas*).

Con esto quiero decir que había teatristas, y no desdeñables, que no soportaban esto que Barba proponía en los lenguajes de los grupos marginales, del *tercer teatro*. Entre ellos, estaba Jesusa Rodríguez, pareja de Liliana Felipe (que es cordobesa, por lo que vienen con bastante frecuencia a la Argentina). Jesusa Rodríguez es la maestra de Paco Giménez.

Yo, cuando lo conocí a Paco, vivía también en México, estaba haciendo una obra de Ionesco llamada *El cuadro*, y era una obra más, pero esa instancia en México para Paco fue decisiva.

Bueno, Jesusa, recuerdo las furias que tenía ante obras que a mí me conmovían muchísimo: Teatro Núcleo, por ejemplo, que era un desprendimiento de la Comuna Baires de Argentina, de una precisión, un rigor, y todo lo que uno espera ver en espectáculos barbeanos hechos por gente muy entrenada. Y Jesusa puteaba a lo loco y en público, “¡Acá no hay nada de teatro!”, y se iba enojadísima.

Para mí era muy claro que detrás de esta convocatoria, o de esta intención de tejer redes entre los grupos marginales, había como una especie de normas de admisión: para ir a los encuentros de Barba había que ser barbeano, para decirlo tontamente. Esto sucedía realmente en la práctica, porque el tipo de trabajo que se proponía allí eran montajes, sobre todo en la ISTAs, se hacían montajes con una mezcla de grupos orientales que Barba llevaba,

grupos occidentales, teóricos. A todos nos metían en una misma bolsa e íbamos haciendo una especie de composición colectiva que se iba complejizando durante unos diez días aproximadamente. Después, se abría al público en el lugar donde se hacía la ISTAs, venía la gente y miraba.

Yo siempre pensaba, para hacer ese tipo de trabajo, hay que ser un actor dispuesto a ofrecer algo que ellos tienen que recortar y pegar. No hay posibilidades de meter un actor formado por Lee Strasberg, por ejemplo, en un montaje barbeano, hay un choque medio extraño.

Para resumir, a mí me había tentado esta idea de los *tercer teatro*, los teatros marginales, pero por otro lado veía que el otro proyecto paralelo de Barba, la Antropología Teatral, era mucho más fuerte, y era toda una manera de entender el trabajo del actor, que se iba propagando y extendiendo a estos grupos afines.

Yo recuerdo que en esa época, estando en la organización del quinto encuentro, había empezado a leer una cantidad de materiales que mandaban los grupos, y había unos textos de Duvignaud, un sociólogo de teatro, donde hablaba de la experiencia micro social que implicaban estos teatros grupales. Creo que eso me impactó más que la Antropología Teatral. Pero pensaba bueno, debería realmente haber una forma, como decía Cipriano recién, de encontrar una voz singular. Está ligado al acontecimiento, o el acontecimiento incluso individual, de alguien que de pronto se descubre actor sin haberlo sospechado nunca. Qué hace determinado director, o qué circunstancia confluye a la vuelta, que produce la aparición de un brillo que el sujeto no creía tener, o no sabía que lo tenía.

Entonces, me parecía que debía de alguna forma diseñarse una pedagogía, no sabría muy bien qué, que se pudiera poner al servicio de la captura de aquello que los actores y los artistas traían sin saber que lo tenían. Capturar eso en el aire, y ser capaz, no sé si de conservarlo, pero de registrarlo de algún modo.

En esta búsqueda todavía medio a tientas -sigue siéndolo aún en el fondo-, ya vuelto a la Argentina, me encuentro con los textos de Alejandro Finzi, y me llega un texto mecanografiado de *Viejos*

hospitales, con la intención, quien me lo había pasado, de que hiciéramos una obra didáctica sobre el maltrato hospitalario, sobre lo que implicaba para una persona pobre ir a un hospital público y todo el laberinto y la odisea que significaba el tránsito por esos espacios. Yo me di cuenta de que en ese momento tenía que responder a ese pedido por encargo, y le metí una recortada a la cual ayer Alejandro hacía referencia, de que él me la devolvió cortándose las maderas de la obra el día que estábamos por estrenar, ¡sin querer! quería ayudar, y empezó a cortar las maderas equivocadas, tal como yo había cortado la obra de una manera asquerosa, para adaptarla a esta situación de un teatro didáctico portable, y que se llevara a los barrios y se pudiera discutir el tema. De todas maneras, yo estaba leyendo el texto de reojo y me daba cuenta que allí aparecía una dramaturgia, una escritura donde estas voces finitas, delgaditas, de perdedores, esas voces desde siempre mudas, empezaban a decir algo. Entre balbuceos, entre entrecortamientos, muchos puntos suspensivos, repeticiones... Es decir, me daba la impresión de que en esa escritura se estaba filtrando esta condición de los que no teníamos voz, de los que hablábamos de los márgenes, de los lugares inaudibles.

Creo que en esa combinación, la de los primeros bautismos teatrales que pasaron por el lado grotowskiano y barbeano, y el encuentro con Alejandro que me abre esta otra puerta a la palabra, al peso de la palabra en el teatro, se va entretejiendo este interés, ya bastante más personal y obligado por las condiciones en que uno trabaja, de meter la mano en la dramaturgia de alguna manera. Esto es un poquito de historia que les cuento.

Imagínense entonces que el propósito es hacer de la escritura una especie de red de pesca que atrape pescaditos al vuelo que la gente tira, que los actores tiran por ahí, y esto permite conservarlo, poder trabajar sobre eso, repetirlo, y todo lo que se sabe de las cosas que se fijan, esas cosas que de alguna manera se establecen provisoriamente como repetibles.

Esto digo de historia. Ahora, en cuanto a teoría, en cuanto a qué pasa con el pensamiento que iba corriendo por detrás de estos acontecimientos anecdóticos del oficio ... como yo no sé nada de

estas cosas, sinceramente, escribo y doy cursos (*risas*). Lo digo de verdad, me hubiese encantado hacer una carrera de teatro y a lo mejor tener la ilusión de que el diploma me autoriza. Nunca la hice y ya es tarde. Entonces, me convertí en un lector muy voraz y comencé a tratar de escribir ensayos y cosas de teatro para entender qué pasaba con esto del actor, sobre todo, cómo hizo el actor. Yo al principio actuaba, después ya decidí que no, prefiero que no, no es bueno para nadie (*rien*). Y me senté y tiré panza y esas cosas y bueno, ya es todo irreversible.

Decía que estuve escribiendo cosas sueltas hasta que en un momento dado, encontré un grupo de recién egresados de lo que era la I.N.S.A en esa época en Roca. Ellos habían estado en el encuentro de Bahía Blanca y estaban muy encendidos por seguir esa línea barbeana, y yo como tenía un poco de eso, les dije "bueno, hagamos un grupo barbeano". Nos levantamos a las ocho de la mañana, los domingos también se trabaja, y así hasta que aguantaran. Como yo vengo de la física y esos temas conceptuales, propuse escribir un librito, una serie de apuntes, para guiar el entrenamiento y todas las prácticas a las que nos entregábamos, ahí en habitaciones cerradas. De ahí surge algo que se publicó a instancias de Alejandro, cuando entró, cuando estaba en el Instituto, un librito de tapas grises que se llama *Antropología Teatral y Acciones Físicas*. Se trata de apuntes para trabajar con un grupo, que llevó entre ocho y nueve años de duración, produciendo no demasiado regularmente aunque algunas cositas se hicieron.

En el libro, yo lo que trataba -fíjense el título- era de tender un puente desde lo que también había sido mi experiencia central, la formación en la Antropología Teatral de Barba, hacia lo stanislavskiano, porque pensaba qué bueno sería un actor-bailarín, tipo Barba, que esté con todas sus partituras y su cuerpo con presencia y de pronto se largue un texto que me haga llorar hasta dejar el líquido en el piso, que me golpeará. Ahí hay algo del acontecimiento: viene la línea de desarrollo del comportamiento escénico bajo ciertas lógicas y condiciones, y de pronto hay un corte que me lleva para otro lado.

Yo soñaba con esta idea de un actor que fuese capaz de saltar de lógicas de actuación, de la manera que compone su gesto, que va armando su discurso vocal y las cosas que dice, que me hiciera saltar todo el tiempo, que me tuviera en vilo en el asiento. Y decía bueno, por lo pronto hay que saltar desde Barba a Stanislavski y viceversa. Y en esta pretensión, me pongo a leer a Stanislavski.

Uno siempre lee otra vez a Stanislavski, y para el que lo lee siempre es distinto, está bueno eso porque creo que crece con uno ese tipo de libro. Y en el enfoque del método de las acciones físicas yo encontraba que en el fondo se trataba de, tal como lo concebía Stanislavski en sus últimas épocas, volver a escribir la obra con los actores. Pero escribirla con los cuerpos actorales, con la materia viva de los actores. Reproducir lo mismo que el dramaturgo había armado con la palabra, con el lenguaje, pero con el lenguaje de los cuerpos.

Donde mejor encontré expuesto el método de las acciones físicas fue en los registros que hizo Toporkov, uno de sus discípulos, en el Teatro de Arte de Moscú, de los últimos ensayos de *Tartufo*. De hecho, es un librito que se llama *Stanislavski dirige*, agotado hace mucho tiempo, que tiene tres crónicas de ensayos de distintas obras. Y en el de *Tartufo*, que ya es lo último (Stanislavski ya estaba muy en cama), uno va viendo que es una especie de trabajo por capas, acumulativo.

Esa famosa consigna de que primero hay que leer la obra y preguntarse: ¿qué pasa?, elijamos esta escena, ¿qué pasa aquí? No traten de recuperar el texto de memoria, no traten de decir la letra sino concéntrense en ese mecanismo de la acción que se puede traducir hasta en una acción muda, por el cuerpo. Ustedes recordarán quizás que va sustituyendo los trabajos de mesa, que en realidad no los sustituye, lo pasan bastante tiempo discutiendo, ¿qué pasa en la escena?

Encontré que hay como cinco capas de trabajo hasta que se llega al momento en que Stanislavski dice bueno, ustedes leyeron alguna vez la obra al comienzo, pero nunca la pedí que memorizaran la letra. Ahora, vayan al texto y se van a dar cuenta de que lo que estuvieron diciendo en los últimos ensayos, es

prácticamente lo mismo que escribió Molière (ese *prácticamente* va a servir para después darse cuenta de que hay una brecha importante). Esta idea de que se recupera lo escrito por un dramaturgo desde el lado de la materia escénica conducida hacia cierto destino, del cual Stanislavski tenía conciencia. Tenía claro a donde quería llevarlos, ya toda la obra la tenía en mente, pero ellos debían entregarse a una experimentación bastante desconcertante por momentos.

Acá hay una cuestión interesante. Después de esta fase analítica, donde les pide que se queden con el esqueleto narrativo dramático del texto, hay un momento en el que les pide, para compensar la frialdad, la sequedad de mirar el texto con toda la belleza poética que puede tener la escritura, que se convierte nada más que en un esqueleto de acciones, a la manera de un análisis actancial, por ejemplo, greimasiano, una cosa seca, mirada desde afuera... Para compensar eso, Stanislavski propone a los actores, para las próximas semanas, ya sabiendo qué personajes les toca, empezar a escribir, desde ese personaje que les tocó, un diario privado, unas cartas de amor, cartas muy íntimas. Pocas veces se repara en esa tarea que les da a los actores: la escritura. Y digo es una escritura confesional, casi. "Vayan guardándolas, ténganlas a mano".

Después de esa fase, vienen otras que ya son un poco más conocidas, como por ejemplo la que le dice a todos "bueno, ya estamos hartos de hablar, vamos al escenario, vamos a meter el cuerpo, ya basta de estas cosas periféricas". Y todos los alumnos dicen "sí bueno, vamos", pero él les contesta "No, no, vamos para los camarines, vamos para atrás, toda la parte de atrás de la escena. Les pido que ustedes elijan los lugares donde creen que viven estos personajes de *Tartufo* y elijan eso como un hábitat, quédense a dormir ahí, hagan todo lo que haría alguien cotidianamente. Es decir, lo que se les pide es recrear una cantidad de experiencias que pasan por el hacer cosas, por poner el cuerpo activo en esta trastienda del teatro". Se trata de ocuparse, y durante varias semanas, de algo que el espectador nunca va a ver, jamás. Cosas como ¿cómo era la vida en la casa de Orgón antes que Tartufo

llegara? O ¿cómo fue el momento en que Orgón conoció a Tartufo? ¿Cuándo se enfermó la madre de Orgón? La obra tenía escenas que el público iba a ver, efectivamente, pero había otras oscuras que sólo el actor conocía.

Cada vez que un personaje desaparecía de escena, no se iba al vacío, se iba a su habitación. Atrás, la casa seguía, como si lo que nosotros viéramos en el escenario fuese la punta de un iceberg, la parte emergente. Pero el mundo de los personajes sigue, está soportando esa emergencia ¿no? eso que está adelante. Después voy a volver sobre esto, creo.

Digo, esta es una de las siguientes etapas del método stanislavskiano. Ésta es la tercera.

La cuarta sí trabaja sobre lo que el público va a ver, las escenas que van efectivamente a ser mostradas en el escenario. Pero el enfoque que toma de esas escenas nuevamente es sumamente físico, y ahí se agarran los barbeanos para decir que el primer sostenedor de la Antropología Teatral fue Stanislavski. Siempre hubo Antropología Teatral y es el único teatro que hay porque si rastreamos hasta los griegos, son todos protobarbeanos o posbarbeanos, seguidores de Barba y así. Entonces aparece la famosa comparación que hace Stanislavski cuando dice bueno, acá estamos trabajando, no estamos con Chéjov y esas cosas, cuando se enfrentan los personajes es una lucha a muerte, no es una partida de ajedrez, no hay ninguna diplomacia ni cortesía en el trato. Imagínense que son un domador que entra a una jaula donde hay seis leones enfurecidos, seis, nada menos. Porque si hubiera uno, bueno el domador entra. Lo tengo al león. Pero si tengo seis, tengo que mirar con la espalda también, no me sirve esto mucho. Entonces aparecen estas famosas posturas que Barba dice es el *sats*, es el estado del cuerpo donde éste reacciona para allá, o para este lado o quiebra la dirección de la acción. Es decir, esa suerte de felino que le pedía hacer Stanislavski a sus actores, se parece mucho al actor barbeano, el del cuerpo en estado de pre-expresividad permanente, de alerta, un cuerpo parecido al que Meyerhold también buscaba en sus actores cuando decía el cuerpo del actor tiene que estar dispuesto a reaccionar instantáneamente ante la

tarea que se le pide. Desde afuera o desde su propia cabeza. Acá esta lo bueno. Comparen a ese cuerpo, ese cuerpo biológicamente encendido, dispuesto a dar el salto, un cuerpo acrobático, con la segunda tarea stanislavskiana: escribir cartas de amor, escribir diarios íntimos.

Lo que Stanislavski sabía es que el cuerpo del actor tiene que ser un cuerpo enamorado, no solamente un cuerpo preciso, alerta, pre-expresivo, extracotidiano, sino un cuerpo capaz de ser atravesado por la letra, por la palabra. No sé si se entiende esto. Eso es un cuerpo erógeno, un cuerpo excitado, un cuerpo calentable. Porque eso le tiene que pasar a los espectadores. Calentarse. Cómo hago para que la palabra los caliente, así como ellos (los actores) entregados a esta escritura solitaria de los diarios. Parezco un predicador, ¿verdad? (*risas*). Está bueno, me encendí (*risas*). Entonces, lo que generalmente se pasa por alto cuando uno lee Stanislavski, se pasan por alto un montón de cosas, por eso son libros eternos, después uno vuelve con otra mirada, otra experiencia, otros traumas y encuentra otras cosas y dice ¿cómo no leí esto si esto era lo grueso, lo importante

Cuando comparamos entonces el cuerpo barbeano, meyerholdeano, pre-expresivo que parece estar buscando en la cuarta etapa del método -que es lo que Serrano desarrolla en su libro-, es esa clase de cuerpo. El cuerpo que choca con los obstáculos, que tiene una intención y en esa lucha surge la energía de la escena, las tensiones y demás. Ese cuerpo comparado con el cuerpo íntimo que busca trabajar en la segunda fase, son dos cosas difíciles de combinar, de mezclar, de compatibilizar. Para Stanislavski debe haber sido bastante problemático, pero bueno, ya estaba muy viejito así que no se detenía mucho en esto, le quedaba poco tiempo de vida.

El cuarto, decíamos lo del cuerpo así, canchero (*chasquea dedos*) y la quinta capa es el momento en que les autoriza a los actores tomar la letra, en este caso Molière, y pronunciarla. Yo recién había dicho que el propósito de Stanislavski era que después de todas estas fases y capas ya no le hiciera falta memorizar nada porque prácticamente estaban diciendo lo mismo. *Prácticamente* subrayé.

Porque de lo que se trata no es sólo incorporar la letra escrita por Molière, sino que la palabra que se pronuncie ya en esa quinta etapa, la palabra pronunciada por el actor, sea una palabra poética. Poética, podríamos decir, para hacernos más los cancheros, porque esto viene de... Algunos que me conocen de antes estarán medio aburridos, porque siempre me gusta citar esto porque es un libro facilito de leer, chiquitito así de Umberto Eco que se llama *Apostillas a El nombre de la rosa*, donde él es la primera novela que escribe, viniendo de la semiología y de todo el análisis de los textos. Pero Eco decía "bueno a ver si yo, tan capo, tan experto en analizar textos, soy capaz de escribir uno". Entonces, deja constancia en el libro de la dificultades que él va encontrando cuando se pone a tratar de ser novelista. Y él dice, me di cuenta de algo interesante, porque cuando yo le daba de leer las novelas o los borradores a un lector desprevenido, me decía "esta novela está prácticamente para ser filmada, está tal cual para pasarla al cine". Y él decía bueno, no me llama la atención, no me extraña, porque cuando yo escribía cada diálogo de la novela tenía ante mí el plano del convento, que tenía dos pisos. El protagonista es una especie de Sherlock Holmes, un jesuita investigador de los crímenes de la biblioteca, y hay un discípulo que hace de Watson, del ayudante. Y dice cuando iban conversando, por ejemplo, de la biblioteca al refectorio, yo iba contando los escalones de la escalera y el diálogo duraba exactamente lo que se demora en bajar la escalera, o subirla. Y dice, la conclusión de esto, para poder escribir una novela, es necesario crear un mundo, darle soporte, darle materialidad, y por lo tanto, todo lo que se escribe es como una suerte de emanación de ese mundo construido lo más sólidamente posible, repito. Y lo resume en una frase latina. *Rem tene verba sequuntur*: si tienes la cosa, la palabra es casi una consecuencia, la palabra cae por su propio peso. Todo lo contrario de la poesía, donde se trata de *verba tene res sequuntur*: la palabra crea al mundo, no lo sirve, no está a su servicio, sino que es palabra poética en el sentido de crear, como dice el Génesis, en el principio del verbo.

Es decir, que lo que se trataba en la quinta fase en el método stanislavskiano era de que cuando el actor hable en escena,

cualquier frase que diga, el espectador no solamente la acoplara a lo que ve en el escenario, al mundo visible que ve construirse en escena, sino que de pronto toda la parte pesada del iceberg, todo el 90% del iceberg, apareciera en la cabeza del público, aun cuando no lo viera. Esa es la fuerza de la palabra stanislavskiana y por eso digo que no basta con reducirlo a un combatiente tenso en el escenario, acciones físicas potentes, la famosa energía. No es una energía muscular física de la que se trata, sino de esa potente energía seductora, erótica, que debe, yo decía el otro día en Neuquén, hacer bailar a los espectadores en su butaca. Si fuesen actores, estarían desesperados por pasar al escenario, y quizás lo harían y darían las réplicas, así como el famoso gaucho aquél que quiso matar al comisario de Juan Moreira, esa leyenda rural.

Si la obra funciona, el espectador no puede quedarse lo más pancho, sino que tiene que tomar un rol y meterse en la escena. Entonces, ¿cómo vine a parar a toda esta cosa? Por aquí anda todo esto de la dramaturgia del actor, o la relación entre cuerpo y palabra, entre lo que se dice y lo que se hace. Voy a mirar la hora porque sino me desbordo. No tenía nada que decir pero ahora se me están ocurriendo algunas cositas...*(Risas)*. Después, como hizo Cipriano, voy a cortar para que pregunten, o si quieren preguntan ya, mejor, interrumpen todo lo que quieran.

Yo quería un poco contarles lo que íbamos a hacer en el taller de esta mañana y mañana a la mañana, y les prometí a los que habían estado hoy a la mañana, que toda la parte teórica que yo, por cuestiones operativas, no me he demorado demasiado, se las iba a pasar ahora. Pero no tengo muchas ganas de cambiar el tema *(risas)*, así que quiero ser un poquito más coherente con lo que venía diciendo. En resumen, creo que el antecesor, el pionero de lo que implica escribir con actores, es Stanislavski. En el caso de él, sería reescribir, porque no se animaba a asumirse como el autor, el autor era todavía la palabra sagrada y había que tener ese texto como referencia. Se trata simplemente de que, si no hay una obra, si no se hubiese escrito nunca *Tartufo*, a lo mejor, con todas estas pruebas, experimentos y cosas que hacía Stanislavski a puertas cerradas, por ahí salían escribiendo. *Tartufo* de Stanislavski, el autor

Stanislavski, actores de Teatro de Arte de Moscú y estos nombres así aparecerían.

En suma, el taller que yo estoy proponiendo, que forma parte de una curiosidad que ya viene de lejos, en el programa aparece la escuela de Vinaver, y no sé si tiene escuela, o no sé si vive todavía. ¿Vive? Está muy viejito ¿no? Sí. Uno ve las fotos en internet y está así maduro ya.

Así que en esta pretensión de operativizar un modo de trabajar con los actores y de ir viendo si se pueden producir textos, yo había encontrado este libro en el año 95, se llama *Escrituras dramáticas*, creo que no está traducido al castellano, un libro en francés, muy grueso, que tiene un recorrido por obras que van desde los griegos hasta Marie Koltès en esa época, y un capítulo metodológico donde él hace un resumen de cuáles son los criterios para enfocar un texto dramático según su mirada.

A mí lo que me llamó la atención, lo que me interesó de esta perspectiva, era que a diferencia del análisis de textos que normalmente uno ve en los manuales, donde se toma el conjunto de la obra, se la lee entera y se empieza a describir e identificar estructuras (piensen en la *Poética* de Aristóteles como el primer antecedente), digamos que es una especie de mirada macro, abarcativa. Lo que Vinaver propone es que no hace falta leer la obra entera, con diez parlamentos ya está. Eso ya es tentador, porque lo que dice es que difícilmente cuando el autor está escribiendo, cambie su lógica. Está como atrapado por sus propias decisiones, por sus propias elecciones que él no sabe que las tiene, y si nosotros nos detenemos en un fragmento, vamos a encontrar el modo en que fue pensando su escritura. Esto es una hipótesis, vaya a saber, porque si uno piensa en textos que de pronto sí me llevan para otro lado inesperadamente...Habría que ver. Pero lo que él dice, es que se trata de leer molecularmente, como hace un actor cuando recién toma un texto. Ustedes agarran un texto (si no tiene didascalias es peor), empiezan a hablar en personaje y hay una frase, el otro contesta, hasta que uno se va ubicando quién dice qué cosa, dónde. Hasta que uno va armando ese marco implícito pasa un tiempo, pasan unos cuantos parlamentos, unas

cuantas réplicas.

Eso es lo que dice Vinaver, que uno va como mirando primero a poca distancia, y lo único que tiene es perplejidad. Después va avanzando, y como hay un efecto retroactivo en la lectura, va resignificando y armando hipótesis y diciendo ah, bueno, acá yo creo que lo que se está conformando son estas ideas, este tema, esta línea temática. Es un procedimiento bucleante, avanza, vuelve para atrás; cada vez aparecen bucles más grandes hasta que, si es necesario, se lee la obra completa: el bucle grandote que abarca todo eso.

Me pareció que lo bueno era que se acercaba mucho a la forma en que un actor empieza a trastabillar con un texto nuevo que no conoce, y como en esa época -yo compre el libro en el 95 y había estado leyendo cositas-, en el 97, el maestro Alfredo Fidani deja la cátedra de texto teatral, yo rindo el concurso y presento un programa que decía que iba a trabajar con el método de acercamiento al texto de Michel Vinaver. Entonces ya empezó mi primer aproximación a lo que significaba esto.

Al margen, en la carrera en Córdoba teníamos, cuando yo estaba, hasta Actoral III, después había varias Semióticas, Análisis de texto y demás, y esta materia se llamaba Texto teatral, entonces yo dije bueno, ya es redundante poner una materia más que sea analítica. Yo lo voy a tomar como un Actoral IV, donde de lo que se va a tratar es del actor en relación con el texto, qué pasa en ese vínculo. Entonces dije bueno, esta aproximación analítica que usa Vinaver, por qué no la damos vuelta y la ponemos a producir, es decir cómo sería el mismo criterio pero ahora para escribir un texto, no para analizarlo, si se puede hacer eso estaría bueno, a ver si resulta. Y bueno ahí empecé a picotear, a hacer intentos. Dicho sea de paso, yo estuve hasta el 2002, estas son cátedras interesantes porque estamos todos acá: Cipriano toma Texto teatral, yo había tomado Actoral III. Y ahora Actoral III la tiene Paco Giménez...Somos medio incestuosos, todo se ha vuelto familia.

Les decía que a lo largo del tiempo, después con talleres y cosas así yo fui sumando elementos a esta aproximación. Y como soy vago, disperso y viajó mucho, pedí este año un subsidio de investigación

para sentarme y tener la obligación de bajar y pasar en limpio la ejercitación, la fundamentación y todas estas cosas. Pero básicamente, se trata de que lo que hace Vinaver en su enfoque metodológico, es codificar la escritura dramática.

Codificar es una palabra interesante. Un código no es necesariamente un diccionario, uno piensa en el código como una especie de traducción de un sistema a otro, pero el ingrediente mínimo de un código es tener un repertorio de elementos y reglas de combinación, un repertorio finito. Piensen en el alfabeto, una cosa así, y en reglas de combinación. Para decirlo de otro modo, una especie de vocabulario entre comillas y una gramática, basta con eso.

El vocabulario, en términos de Vinaver, son las figuras que él llama figuras elementales, por ejemplo, que son las de los tipos de interacción que puedan llegar a tener sujetos en escena que son tan elementales, tan básicas que hasta pueden darse sin palabras. Ataque, defensa, respuesta, esquivo, acercamiento. Uno puede atacar a alguien sin usar la palabra, puede hacerlo físicamente. Pero si prefiere ahorrarse energías, puede atacarlo verbalmente. Es como llegar a una especie de zócalo donde se podría decir más o menos lo mismo verbalmente que físicamente. Pero a partir de ahí, todo se empieza a complicar, y las figuras elementales se combinan en bloques dialogales, donde él dice hay cuatro posibilidades, y va armando este código. Dice y bueno, los monólogos también. Cualquier monólogo posible combina siete figuras, y ustedes pueden generar mediante la yuxtaposición de figuras o mediante encajamientos, meter una dentro de la otra, cualquier tipo de monólogos. Resultaba interesante. Ahora uno podría creer que esa es la máquina de escribir, la máquina produce así como meto la letra acá y voy sacando las obras y eso. Ilusión vana si las hay, ¿no?

Como soy un negado total para escribir, no se me ocurre ninguna historia, porque mi mamá me prohibía mentir, me retaba, yo soy incapaz de inventar un cuentito. Por eso me dediqué a la física que supuestamente es objetiva y las cosas son así. Ante esa incapacidad, necesito trabajar con actores, necesito que ellos me

den cosas. Yo lo único que hago es tomar nota. La idea de tener un código, la idea de haber codificado la escritura dramática puede ser bastante ilusoria, no importa. No importa porque el saber está hecho de malentendidos, de creencias de serendipidad, de andar buscando y encontrar otra mejor. Decía que los códigos tienen por un lado, el repertorio de elementos combinables, posibles, y las reglas de combinación. Estas reglas de combinación de Vinaver son por ejemplo los bucles, que es un tipo de vínculo entre elementos de doble vuelta, va para allá y vuelve para acá. Esto está tomado de la cibernética, de los servomecanismos, de los mecanismos de autocorrección, como el del termostato de la heladera.

Es decir, lo que va haciendo ver Vinaver es que el vínculo entre los diálogos no es un vínculo causal, no es que lo que dice un personaje sea la causa de la respuesta del otro, sino que hay un vínculo bucleante, donde hay una enorme libertad de respuestas o reacciones ante un parlamento dado. Es decir, si están A y B relacionados por un bucle, con un determinado parlamento, la lógica interna o implícita de esto sería: si se da A, es probable que suceda B. Si B se da, debo suponer o presuponer que se debe haber dado A antes. Pero es todo una apreciación probabilística, no hay en ningún momento este signo de la doble implicación causal, de la doble presuposición, sino que es mucho más laxo. Vinaver dice que los bucles pueden ser muy laxos o muy ceñidos, y hace toda una clasificación. Pero lo que está proponiendo es que hay una relación entre los elementos componentes de un sistema - piensen la obra como un sistema- donde juega esta doble remisión.

Por otro lado, hay variantes de esta remisión. Uno puede estar desarrollando una secuencia de diálogo y de pronto se dice algo, un exabrupto, algo inesperado, que sorprende a todos. Un acontecimiento verbal interno en la escena. Se llama la fulguración, ¡paf! Es como en los cuentos de tipo Maupassant, donde él aconsejaba escribir todo un cuento donde el lector vaya siguiendo la historia, la novela, y en la última frase, lo que se dice, hace que el lector diga ¡ah! Vuelve para atrás y dice ¡claro! No era eso sino lo

otro, ¡claro! Spregelburd diría que es el momento en que el fondo toma el lugar de la figura. El fondo siempre estuvo, pero yo no quiero verlo o no me interesa verlo, estaba fascinado por la línea del primer plano, por el desarrollo más evidente. Siempre estubo, y cuando una catástrofe ocurre, no una catástrofe en el sentido que se caiga el techo, sino catástrofe en el sentido matemático, hace así (*dibuja*) Este dibujo vieron que es muy maravilloso, el dibujo de la curva. Hay maneras continuas y maneras discontinuas de pasar de un punto a otro. Esto está bueno, algún día nos juntaremos a hablar de las dramaturgias realistas y no realistas con la figura de la catástrofe, estos esquemas.

La fulguración es un acontecimiento en el desarrollo textual, pero es tal que me hace ver que lo que yo no veía estaba siempre ahí, sólo que, repito, no quería verlo. ¡Pum! Surge. Hay otras conexiones posibles, por ejemplo cuando - esto puede funcionar mucho en el realismo, en la escritura realista, donde, para decirlo de una manera muy general y grosera, un texto o un espectáculo es realista cuando hay un consenso de interpretación por parte del público y todo el mundo dice: "Ah claro, sí, la obra era eso". Y para cada espectador, le queda claro por qué los personajes hacían lo que hacían y cuál era ese mundo representado. Para decirlo con precisión, el "mundo posible" en que los personajes vivían, un término de Jerome Bruner. Si nos salimos del realismo, entonces hay otros modos de articulación que propone Vinaver, como lo que se llama el efecto eco, que es la aparición de un elemento en un contexto, en una escena. Piensen en sombrero de paja de Italia, o un zapato rojo que aparece en medio de un campo de batalla, zapato rojo de mujer. Después hay otra escena en un restaurante y otra vez aparece el zapato rojo. Es decir, hay como una vinculación bucleante entre elementos que están desencajados en la escena, en la situación o de alguna manera son notables, vuelven a aparecer en otro momento, y uno dice bueno, eso ya no es casual, hay un cierto orden jugándose, que no es el orden narrativo, no me está contando la historia del zapato, pero hay una ligazón sospechosa, no es casual esto. O, el tipo de construcción que llama repetición-variación, que es un término tomado de la música. No

hay una articulación narrativa tampoco, sino que cada escena o secuencia repite variando la anterior, como un procedimiento minimalista, por ejemplo.

Les estaba contando de los criterios de articulación entre elementos. Entonces uno se puede poner a jugar, una tarde de domingo aburrida, mejor si fue abandonado ese día para cubrirse la tristeza, se pone a estudiar el método de Vinaver y dice “claro, es un código, es un código interesante”.

Para quienes venimos de la banda barbeana, de toda esa cosa barbeana, la palabra código tiene ya una carga importante. Barba habla del actor codificado, del actor que recodifica su cuerpo. Entonces no se le tiene miedo a la palabra código como si fuese una especie de corsé que me va a parcelar. Los bailarines también saben que la coreografía, las secuencias pre-pautadas y demás, no necesariamente me hacen brillar menos en escena, no va en detrimento de lo que llamaríamos el brillo, la creatividad, la seducción que puede desarrollar alguien en el escenario.

De acá viene esta cuestión. Yo trabajo con el método o enfoque de Vinaver en las consignas que voy dando a los actores, como en otro momento hubiese trabajado desde la Antropología Teatral dando consignas de composición corporal, los cuerpos, las tensiones.

Ustedes habrán visto que la Antropología Teatral tiene una cantidad de, no hallazgos exactamente, sino como síntesis de procedimientos orientales y de teatros codificados de occidente antiguo, donde Barba dice hay ciertos principios que se repiten y son más o menos estos, el equilibrio precario, la oposición, la incoherencia coherente. Y después hay trabajitos más interesantes, hace funcionar lo que él llama la absorción de la acción, que es la manera de construir un gesto. No voy a entrar en definiciones, sobre todo porque nos llevaría un día entero y me quedan cinco minutos nada más. Pero hay toda una gramática del tipo de actuación codificada que en el fondo lo que hace es recuperar una tradición que en occidente se había cortado con los teatros de los siglos XIX, XVIII. Abran un libro de Barba y dice, hace doscientos años que los escenarios están monopolizados por el texto.

Entonces se trata de recuperar la otra teatralidad, la de los cuerpos. Pero la historia contemporánea de la actuación codificada comienza con Delsarte, el que buscando un método para cantar sin lastimarse la voz, va encontrando también una forma de presentarle a los bailarines el repertorio de posibilidades que tiene su cuerpo y en vez de marcarle una coreografía, le entrega una especie de matrices donde la cabeza se puede colocar de nueve maneras distintas, lo mismo los brazos. Codificar es cortar, y después recombinar de otro modo. De eso se trata, de este cortar y pegar. Todo esto se va enriqueciendo muchísimo a lo largo del siglo XX, y el momento fuerte fue el momento innovador del constructivismo ruso. Barba lo que hace es después pasar en limpio todo eso.

El gran innovador es Meyerhold, y Eisenstein, con la Teoría del montaje. Y a partir de ahí, uno empieza a rever los lenguajes actorales y se da cuenta de que no es que la actuación stanislavskiana no esté codificada, que por ahí dice Barba esto de la actuación “aculturada”, que es la del actor codificado, la otra es la inculturada la del actor cotidiano que modula su energía de todos los días pero no transforma su cuerpo en otra arquitectura de tensiones... Sé de memoria los libros de Barba para decirte esto (*risas*). Hace mucho que no leo Barba, pero me quedó porque era joven yo en esa época, me dejó muy marcado.

Lo que sucede con la codificación stanislavskiana es que los bloques que combina no son pedacitos, como pueden ser Katakali o en alguna otra variante de codificación de los mudras, por ejemplo, sino que son secuencias de comportamiento que tiene la estructura de una frase.

La famosa acción física stanislavskiana es una secuencia que tiene un por qué, va para atrás y dice: ¿de dónde venís? dice el director, definí de dónde. Si entras por la puerta, tenés que tener muy claro de dónde estás viniendo, ¿Venís de la cocina del baño, de la calle, de dónde? Porque según cómo lo creas, según de dónde asumas ese “antes”, tu cuerpo me va a informar, me va a decir de dónde viene. Y por supuesto tenés que entrar con un motivo, con un propósito. Es decir, lo presente tiene siempre un hacia adelante,

ese esquema tripartito es la de la narratividad clásica. Esos son los bloques y no los pedazos como en el enfoque barbeano. Son los bloques con que se combina la arquitectura de la dramaturgia actoral. Se van haciendo construcciones muy complejas, una dentro de la otra todo lo que se quiera. Entonces la idea de codificación es bastante generalizable, como procedimiento pedagógico. Sólo que no es, repito, una máquina de producir obras artísticas.

Y es por esto que, repito, mi incapacidad de escribir un texto de cero, sentado en un escritorio, hace que yo le tire huesitos a los actores, y ellos me devuelven un hueso pero bien envuelto en carne jugosa. Consiste en que -quienes estuvieron hoy en el taller más o menos se habrán dado cuenta por el tipo de consigna- uno tira una posibilidad, dice bueno, pueden contarme lo que hicieron hoy a la mañana, nada más. A ver, contalo, sentate ahí tranquilo, me vas contando, puede ser lo más trivial del mundo. Está bien, un minuto, dos minutos, tres, contando. Ahora repítme el relato pero en un momento dado que tiente a la risa, o te da hipo, pero me decís lo mismo. O, hoy una de las chicas estaba contando una anécdota infantil muy interesante y espontáneamente empezaba a hacer voces. Entonces le digo bueno, se puede hacer lo que decía Brecht de la escena callejera, que es alguien que vio un accidente y cuando lo cuenta, no sólo relata el pasado sino que lo vuelve a actuar, entrar y salir de relato y acción.

Uno empieza a tirar puntas pero con delicadeza, para no prefigurar lo que yo espero del actor. No espero nada en realidad, no tengo, como decía Cipriano, un plan previo. Lo interesante es lo que ellos me van dando bajo pautas y consignas que pueden ser bastante caprichosas, pueden estar sujetas a malentendidos, y de lo que se trata es de que en algún momento, en algún momento de organizar, voy echando mano a algo que está metido ya en el fondo de uno por la práctica, por estar frecuentando más o menos de manera continua. Me sorprende cada vez más cuando doy estos talleres, que en un par de días si alguien estuviera solamente en la función del dramaturgo y está tomando nota y haciendo apunte, empezaría a encontrar obras en cantidad. Embriones de

obras, posibilidades, situaciones, personajes riquísimos van apareciendo. Por ahí está bueno dejar el lugar para otro que pueda entregarse a la elaboración literaria de eso que surge en borradores, en exabruptos, en accidentes, no lo sé.

Todo esto - como ya terminé mi tiempo razonable, no disponible pero sí razonable porque basta de hablar loco, ahora, les toca a ustedes- todo esto digo, al galope, a las apuradas, cuando ya hace como... van a ser como veinte años que voy masticando esta cosa, así que no lo puedo resumir en tan poco. Pero lo que quería decir era que básicamente tengo la esperanza de ir tropezando con recursos, con procedimientos que permitan que entre actor y director, o de alguien que mira y alguien que hace, vaya apareciendo esa cosa maravillosa que es la palabra, la palabra con fuerza poética, la que hablaba del quinto momento, que crea mundos. Y con decir algo acá, todo eso aparece. Digo la esperanza porque esto es una utopía.

No voy a hablar de los vericuetos de la actuación, eso sería otro encuentro, que es otro de los grandes dilemas que tenía Stanislavski: si el método servía para algo. Es bueno preguntárselo, una vez que el taller sale interesante y se dice bueno... ¿y todo esto? ¿Es metodificable, se puede repetir? ¿Hay alguna garantía de que volviendo a hacer estas cosas van a salir cosas lindas? Ninguna. Bueno, entonces aceptando ese derrotero loco que tiene la creación, por lo menos uno tiene con qué empezar, y de eso se trata.

Me callo acá y ahora sí... Si brota... *(Aplauden)*.

Intercambio con el público

Pregunta: Ante mi rigidez, me aparece esto que te entusiasma, de la manera en que vos lo relatás, yo estuve participando de tu taller, mañana no se si voy a ir, hoy estuve participando. Pero digo, cuando la obra se concreta, ¿se congela esta creatividad?

J. L. Valenzuela: No, no... Es todo otro mundo el que se abre con esa pregunta. Hay un librito negro mío por ahí circulando de actuación. Está muy marcado por Paco, porque el haber escrito dos libros

sobre él me abrió un montón de campos y miradas. El famoso recurso de las trinidadas, dice Paco. Ese librito negro también es parte de un subsidio de investigación que me había dado el Instituto en el 2007, por ahí.

A mí lo que me intrigaba era que, cuando uno hace un repaso de lo que se llama la dramaturgia del actor, que no es el actor que se sienta a escribir, sino el actor que con su cuerpo va textualizando, con su accionar, la recurrencia del número tres en cuanto organizar el comportamiento del actor, se organiza en ternas. Paco lo organiza en trinidadas, y a mí la variación terminológica me parece interesante. En ternas porque recién decía, la acción física stanislavskiana tiene tres partes, que es básicamente una forma aristotélica; todo el teatro oriental está articulado en tres partes; la secuencia biomecánica de Meyerhold tiene tres partes; las trinidadas de Paco, ¿no?; las ternas que se multiplican tres por tres de Delsarte.

¿Por qué el número tres? No es porque sea un número mágico o muchos lo consideran como tal, sino porque lo que dice Aristóteles en la *Poética* es que para entender un todo que se desarrolla en el tiempo, hace falta conocer el inicio, el desarrollo y el desenlace. Es decir, nuestra forma de entender en términos de completud, de cerrar una totalidad de algo que transcurre en el tiempo, de algo que discurre, es en estos tres momentos. Y lo que uno ve, es que son ternas de cierre. Como cuando uno dice para que la mesa se sostenga tres patas es lo mínimo, con dos no se sostiene. El tres es el que termina de cerrar un soporte para que el sistema no se caiga. Pero hay otra forma de entender el tres que es: entre esto y esto siempre tengo una vía de escape, y Paco le da ese sentido, las trinidadas son tres palabritas que pueden servir para designar cualquier cosa, lo que está haciendo el acto, lo que se ve en escena, son muy flexibles. Por ejemplo decir, deseo azar necesidad, y saber que siempre uno puede ubicarse en una de ellas y decir ah, yo estoy en un estado... Necesidad por ejemplo significa someterse a una secuencia preestablecida o a una partitura de acciones. Sé que frente a eso tengo todavía dos posibilidades más. Una de ellas quizás sería la más cercana por ser la negación de lo que estoy

haciendo. Pero la tercera no es ni negación ni afirmación sino que es... Hegel dado vuelta. No es sintetizador sino apertura de líneas de fuga. Y eso se utiliza muchísimo en el teatro oriental, muchísimo. Sería también otra cosa larga, como lo que Zeami llamaba la flor, el florecer del actor en escena, tiene que ver con algo que también lo saben los artistas marciales de Japón, el momento en que dicen "tirar la flecha" en el Kudo. Cuando la flecha se lanza, no es un acto voluntario, porque el disparo debe sorprender al arquero, dicen ellos. Es decir, es una forma de escapar a lo controlable y a lo controlado. El instante mágico se produce en ese suspiro en que algo saltó y yo no supe cómo. Por eso, en todas las anécdotas stanislavskianas interesantes, de los comienzos de los libros de Stanislavski, siempre a los actores les pide cosas estrafalarias que ellos no saben hacer, conscientemente no saben hacer, y los presiona de tal modo que una semana después traen una respuesta, un trabajo y siempre Kostia, como es el alumno brillante, hace algo maravilloso. No sabe un pedo pero de pronto le sale un monólogo de *Othelo* fantástico. Entonces Torsov le dice, ¿cómo hizo? No tengo la menor idea. O sea lo más importante ya no se puede recuperar, se fue, se escapó. Entonces el tema es esas líneas de fuga, cómo se instalan o cómo se posibilitan aún en el accionar más prefijado que se quiera.

Cuando trabajé sobre Bob Wilson, también fue interesante recuperar encuestas o entrevistas que se les hacían a sus bailarines y a sus actores, porque Wilson es un marcador absoluto: acá tiene que estar el dedito así, ahí, y se puede pasar horas haciendo esa marcación. Entonces dice uno bueno, son actores marionetas, prisioneros de lo que el director quiere. Y una de sus bailarinas más conocidas, y actriz, una negra muy alta, decía: todo lo contrario, yo cuando estoy en una obra, alcanzo un orgasmo casi, porque me despreocupo absolutamente de lo que mi cuerpo hace, entro en una suerte de trance. Se podría decir, no a esa escala de estar en trance durante todo el desempeño, pequeños trances que acontecen. Por eso repito, me hubiese encantado y eso era lo que me tragué, ¿no? Para no provocarles la pregunta. Me hubiese encantado hablar del acontecimiento en esta perspectiva

dramatúrgica. Las maneras en que los acontecimientos aparecen, y lo que para mí son las diferencias entre tres grandes poéticas que se distinguen en qué hacer con el acontecimiento, eso es maravilloso. Porque la tercer manera que para mí es herencia del dadaísmo, es un tipo de construcción -y yo llamaría construcción dramatúrgica- tal que lo nimio, lo insignificante, de pronto aflora como un acontecimiento, como algo inesperado. Piensen en Marcel Duchamp, *El mingitorio*, la cosa más abyecta. Un meadero que puede estar bastante sucio, dado vuelta y firmado, cambia la historia del arte del siglo XX. Tremendo acontecimiento, pero no pasó simplemente porque él haya llevado el mingitorio a la exposición, sino que hizo una construcción a la vuelta, hizo una construcción discursiva. Escribió artículos con pseudónimos, llamó a la galería de arte cuando sabía que lo habían tirado dos días antes porque nadie lo soportaba, hizo toda una construcción periférica que hizo que esa cosa de pronto cambiara el arte subsiguiente. Es decir, hay una manera de construir un entorno que reemplaza al antiguo trabajo sobre el objeto mismo, y por lo tanto alguien que no sería aceptado en ninguna escuela de actuación, en una construcción suficientemente sabia, hace brillar una música extraña, y eso es lo que yo vi en Paco. Gente que no era aceptada en otros talleres, desahuciados, gente que no servía para estar en escena, a lo mejor le faltaba una mano, era medio rengo, y lo veías en escena y decías “ah, la puta”. Es una de las formas de asediar el acontecimiento, no la única. El realismo tiene otra, el simbolismo otro. Pero digo, llevaría mucho tiempo asique les prohíba preguntar sobre ese tema. Pero bueno, no sé si más o menos algo dije de la pregunta tuya.

Pregunta: Sí, porque a mí me resulta desde la actuación fascinante de todo esto, y me ocurre que en la escena el personaje sigue creando y la máquina deseante optó y eligió bueno, vamos a hacer esto, la máquina deseante.

J. L. Valenzuela: Sí, sí.

Pregunta: Pero después en la escena, o por lentitud en el caso mío, te vas dando cuenta que van apareciendo cosas, y que no sabes si

la tenés que soltar en el fluir del personaje, porque qué va a pasar con el director, o qué va a pasar con el partenaire, o qué va a pasar con...

J. L. Valenzuela: Tal cual, o con el iluminador, que putea.

Pregunta: Sí, claro, esto.

J. L. Valenzuela: A ver si lo puedo capturar ahí en el aire. Es lo que Stanislavski llama la vivencia. La vivencia stanislavskiana no es una introspección donde yo trato de sentir lo que el personaje siente. No, es seguir creando aun cuando la obra ya está estrenada, y ahí decía esto de hacer bailar al público en la butaca. Porque está ante el acontecimiento de la actuación. Y la obra puede ser tremendamente clásica, ¿no? No hace falta que sea loca ni transgresora, la transgresión está en otro nivel, en esos corrimientos y que... Estaba en este encuentro de teatro en La Rioja, y estábamos hablando de estas cuestiones, y una persona del auditorio dice bueno, estaría bueno para la próxima invitar a un grupo de jazz y ver cómo improvisan ellos y cuáles son los equivalentes en la actuación y ver cómo hay un entrenamiento para que lo accidental, lo azaroso, el capricho del otro sea a favor de la música que está funcionando. Y los actores de Paco se entrenan para eso. Para que cuando el otro se le ocurrió hacer algo que no estaba previsto, no queden paralizados sin saber qué hacer, sino que sea una invitación a seguirle el juego, y después bueno, se recuperará la línea que se iba a desarrollar.

Pregunta: Claro, y a ese trabajo digo, con el tema de los egos, tanto de los técnicos como del director como del otro actor, que ¿qué me está haciendo? ¿Me está robando escena? ¿Me está robando cámara? Y de pronto, lo que se está haciendo, es en pos del trabajo, pero bueno, alguien luego le debe poner coto.

J. L. Valenzuela: Sí, son como reacomodamientos del sistema este, por eso es un sistema complejo en el sentido preciso de la palabra complejo, que no es complicado, o no es sinónimo de complicado. El sistema complejo es el sistema cuyas partes son semejantes al todo, este sistema de bucle, y que cualquier perturbación inmediatamente se propaga, como lo meteorológico.

La famosa teoría del caos tiene que ver con sistemas donde no rige la causalidad proporcionada entre el efecto y lo que lo causó, sino el famoso efecto mariposa. Lo insignificante produce catástrofes, y en el teatro uno sabe que un espectáculo puede estar muerto, fallido, y alguien viene y dice “che ... y si esto.. ¿lo hacemos así?” Buaf!

Pregunta: O el accidente, que se te cae algo, lo tenés que resolver y crece el espectáculo.

J. L. Valenzuela: Y esa es la clave. ¡Si! Dentro de la botella estaban todos los palitos así, y de pronto lo tiró y ¡pum! Hizo así al barquito. Entonces el espectáculo no estaba tan para tirarlo, había que pegarle ahí al punto desencadenante, ¿no? Pero bueno... ya está, ya está, ya es tarde.

Pregunta: Yo quiero hacerte una pregunta que, me voy a desviar del tema dramaturgia y dirección, pero a raíz de algo que decís, cuando contás la experiencia de Paco, que a mí como profe es algo que me ocupa.. De repente decís que están esos, los desechados, que Paco los hacía brillar en escena. Esto me trae a la reflexión el tema de la evaluación dentro de la universidad, ¿no es cierto? Es todo un tema. Nada, te quería preguntar, que dijeras algo acerca de eso, porque es algo que me ocupa permanentemente, esas personas que parece que todo el tiempo fallan, y uno se pregunta, viste. Yo estoy confesándolo adelante de los chicos...y yo ¿qué puedo decir de esto, no? Porque acá de repente puede aparecer algo que yo no estoy viendo, o hay un lugar que yo no estoy pudiendo tocar.

J. L. Valenzuela: Yo creo en eso también, y es una de las razones por las cuales no estoy más en las universidades. Cuando yo recién decía que me tocó concursar las dos cátedras que había dejado Alfredo, que eran Actoral III y Texto teatral, que la convertí en actoral IV, era porque necesitaba por lo menos dos años para ver qué pasaba con cada alumno, y no eran tantos en esa época, por suerte. Y poner esa famosa nota, o evaluar...Pero es tan difícil, porque los procesos de cada uno tienen sus tiempos, sus caprichos.

Aun cuando uno no intente innovar en lo pedagógico, en lo técnico, cualquier tipo de crecimiento o desarrollo profesional que pueda tener un actor no tiene posibilidades de una comparación trazable, común a todos, ni mucho menos.

Creo que esto que yo señalo con respecto a Paco, de hacerse cargo de la gente que no sería aceptada como actor...

Pregunta: Aparte, históricamente en el arte, están estas personas que fueron desechos, que les dijeron ocúpense de otra cosa, y que después formaron parte de la historia de la danza, de la historia del teatro.

J. L. Valenzuela: Bueno, por ejemplo, en el caso de Bob Wilson, su gran innovación es cuando empieza a trabajar con los sordomudos. Primero había trabajado en el Bronx, en un hospital de gente que había sido mutilada en tiroteos callejeros, y que les faltaban partes del cuerpo. Y él empezó a construir con esos semi-cuerpos unas cosas maravillosas. Después lo conoce a... Christopher Knowles es el autista, ¿no? No me acuerdo en este momento el nombre del sordomudo a partir del cual hace la mirada del sordo, y que es hacerse cargo de cómo ve el mundo un sordomudo, la temporalidad, el tiempo. Se mete a estudiar el caso de Helen Keller, el cómo se reconstruye ese mundo desde la privación de los sentidos. Y con Christopher Knowles, con el autista, desarrolla una dramaturgia. Empieza la dramaturgia del autista, que es una dramaturgia arquitectónica, las palabras son tomadas como cosas y forman castillos, paredes.

Hay un libro interesante, que por ahí yo tengo, que una vez compré y se llama *Scenarios*, un libro yankee. Es una recopilación de los guiones y textos producidos por la vanguardia neoyorquina en los años 70, donde están Meredith Monk, Wilson...Interesante porque es una dramaturgia absolutamente extraña, llena de dibujitos, con un poco lo que mostrabas recién de Merce Cunningham. Tiene que ver con esto de aceptar lo discapacitado, lo anormal.

Toda la investigación en danza en New York en esa época tiene como horizonte el cuerpo mutilado, no llega por supuesto a tal

cosa -el body art quiso hacerlo más cercano- pero empieza a tomar como modelo lo marginal, y uno se da cuenta retrospectivamente, de que todo el teatro del siglo XX fue hecho a partir de aperturas inesperadas a lo que no tenía cabida en escena, a lo que nunca hubiera sido aceptado. El caso de Richard Foreman, otro de los autores que a mí me quedó por tratar.

Yo quería escribir sobre Foreman, después me llevó la vida por otro lado, pero es otro de los que trabajaba con no profesionales. Y después terminaban siendo actores foremanianos.

Creo, y es una cosa ya personal, por eso no lo cuento porque me da vergüenza, porque yo el modelo psicoanalítico lo trabajo mucho, pero la relación que hay entre los analistas lacaneanos sobre todo... no, por eso pido perdón, es casi una mala palabra lacaneano, o para algunos puede serlo, pero el modo de acercarse, el modo de apostar a que la verdad no está en el que dice "vos tenés que hacer tal o cual cosa", eso no es la terapia, sino que si hay algo de la verdad, está en el sujeto que pregunta. La famosa transferencia de los psicoanalistas que se dice enamorarse del médico, del psicoanalista, es antes que nada la proyección del saber sobre el otro, lo que se llama el sujeto supuesto al saber. Yo creo que vos sabes de mi deseo y por eso vengo a consultarte. De lo que tiene que enterarse es que si alguien sabe de su deseo, es uno, pero es un saber no sabido. Toda la estrategia del psicoanálisis es el tipo de discurso que yo voy proponiendo para que el saber no sabido salga a luz en algún momento, y sale a luz mediante un corte inesperado en la frase, una escansión, bueno toda una complejidad que en *Las piedras jugosas* yo lo trabajo desde los cuatro discursos de Lacan, y veo cómo, lo que hace Paco, es cambiar el discurso del amo al discurso del analista. Se coloca en el lugar del ignorante, que es justamente ese, ¿no? Yo no sé lo que espero de vos, no sé lo que es un actor, estoy a la pesca, vos dirás. Cuánto se puede sostener eso en una institución, no lo sé, pero tenemos los lujos de trabajarlo aparte, ¿no?

Muchas gracias.

Dramaturgia y teoría de la dirección **Cipriano Argüello Pitt**

Acerca del expositor

Cipriano Argüello Pitt es Licenciado en teatro por la Universidad Nacional de Córdoba y Magister en Arte Latinoamericano egresado de la Universidad Nacional de Cuyo. Es Profesor Titular en la carrera de Teatro de la Universidad Nacional de Córdoba y, paralelamente, es director teatral y coordinador general de DocumentA/Escénicas.

Muchas gracias por la invitación. Lo que les quiero comentar un poco es una suerte de preocupación personal, sobre todo en relación a la teoría, la dirección y la dramaturgia como tres campos que tienen que ver con mi formación y con mi práctica profesional. Campos entre los cuales yo encuentro, en principio, mucho vínculo. Si bien cada uno tiene su especificidad, la teoría tiene su lógica, la dramaturgia tiene su lógica y la dirección tiene su lógica, dentro de mi actividad práctica, encuentro mucha relación. Para mí, el vínculo entre la teoría, la dirección y la dramaturgia está relacionado al campo de la imagen, al campo de la imagen creativa. Entonces, lo primero es esto, decir un poco que la técnica de la dirección se modifica totalmente a partir de las experiencias de Meiningen, Stanislavski y Antoine, que para mí son un primer punto de pensar al director como dramaturgo. Ese vínculo, ya no sólo da cuenta de un director puestista, sino de un director que piensa la dramaturgia y que crea sentido, a partir de la dirección, y una dramaturgia (a tal punto que son conocidas las disputas entre Chejov y Stanislavski por el sentido de la obra, por el sentido del texto de la obra). Inclusive en esa discusión podría uno imaginar la discusión de, si bien queda claro quién es el autor de qué, pero sí es confuso cuáles son las perspectivas del sentido de la obra propuesta. Entonces esos cruces me parece que empiezan a surgir en relación con la dirección y la dramaturgia. Empiezan a redefinir el rol y me parece que si bien esto que estoy mencionando es de unos ciento treinta años atrás por lo menos, hemos, mi generación

por lo menos, ido pensando una manera de cruce en la relación entre la dramaturgia y la dirección. Dejo un poquito por fuera la teoría en ese punto, pero nuestra práctica contemporánea se vincula a la relación entre la dirección y la escritura. Yo para poder describir esto recurro a una frase de Didi-Huberman. Didi-Huberman dice esto: "De repente algo aparece, por ejemplo, una puerta se abre. Una mariposa batiendo sus alas". Esto está escrito en un libro de Huberman que se llama *La imagen mariposa*, que es del 2007.

Lo leí hace poquito y les cuento dónde lo leí, que también me parece interesante. Íbamos de viaje a Buenos Aires en auto. Yo manejaba y Gabriela, mi pareja, me leía este texto mientras manejaba. Un viaje de seis, siete horas, y el libro es muy cortito así que ella iba leyendo. Mientras ella me leía a mí me pasaba algo como extraño, que es algo que dice el libro, que la imagen que se me aparecía de la ruta del camino también se me desvanecía. Si bien iba atento, el paisaje iba cambiando, el tiempo iba cambiando. Entonces, mientras ella leía y yo manejaba sucedía esa relación extraña entre el pensamiento y la imagen y la fugacidad de ese pensamiento y de esa imagen, como algo que pasa, como algo que transcurre. La sensación era la sensación de la duración. Que también es la sensación de la mariposa y también es la sensación del movimiento. Huberman dice en algún momento del libro: "¿qué preferimos, la mariposa volando o la mariposa muerta dispuesta para la taxidermia?". Y seguramente, según donde nos situemos, vamos a decidir si preferimos la taxidermia de la mariposa o la mariposa volando, tratando también de sacar como lo positivo y lo negativo, digamos, no es que lo taxidémico sea un lugar negativo y el vuelo sea lo positivo, tiene que ver en realidad con la situación y la perspectiva desde la que uno se pare. Pero muchas veces pienso que el trabajo teórico y el trabajo crítico, es de alguna manera, un trabajo de la taxidermia, de pensar cómo pensar este cuerpo, pero que de todas formas trata de trabajar sobre la idea de acontecimiento, y cae alguna escritura, no toda, alguna escritura que se puede transformar, también, en acontecimiento.

Ustedes saben que teoría y teatro comparten la misma raíz etimológica. La relación de *thea* se vincula con la idea de mirar. Lo que pasa es que hay como una distinción. La palabra *teoría* en principio es "he aquí lo que he observado", mientras que la palabra *teatro* es "acá está para ser observado". Es una distinción mínima, pequeña, pero que habla de una relación de presencias y de ausencias. De distancias. Pero la raíz de *theátron* y de teoría serían básicamente las mismas, que es el lugar de la mirada. Algo que se dispone para ser visto. El tema que a mí me interesa de la mirada, más allá de la mirada, es que la mirada tal como dice Huberman, o lo que a mí me interesa de la mirada, es que la mirada nos mira, en un punto. O sea, lo que vemos nos mira, dice Huberman. Huberman cuenta el ejemplo de la tumba, que él dice que cuando asistimos a un entierro, en principio lo que nos pasa con ese acontecimiento que tiene con la muerte y la conmoción que nos genera la muerte, si uno lo piensa objetivamente lo que vemos es bastante objetivo: tierra, lápidas, una ceremonia, no sé, hay situaciones que son más o menos objetivables pero que no necesariamente nos tendrían que conmover. Entonces, ¿qué es lo que nos conmueve de la situación del entierro? Dice Huberman que tiene que ver justamente con la presencia de la muerte, que en realidad mientras enterramos a alguien querido, nosotros estamos siendo enterrados. En alguna medida justamente lo que estamos viendo es nuestra propia posibilidad de muerte, nuestra finitud. No solamente vemos el entierro, sino que vemos nuestro propio entierro, nuestro propio final. Entonces, si acordamos con esto, - que podemos no acordar -, pero si acordamos con esto, que es bastante fenoménico en algún punto, en la mirada siempre está lo otro. No solo lo que vemos, sino lo que proyectamos sobre lo que vemos. Entonces, el problema es que lo que vemos, desde mi perspectiva por lo menos, no sólo es lo que vemos sino que es lo que se espera que veamos. Hay alguna forma, como un condicionamiento, de los dispositivos, o de nuestra propia cultura y de nuestra propia experiencia, que no solo vemos lo que creemos ver, sino lo que se puede ver. Hay partes que todavía no podemos ver del acontecimiento, que nos resultan todavía

inaccesibles y muchas veces nos cuesta hablar de esos objetos que estamos viendo. Hay algo de lo indecible.

Uno de lo de los problemas para mí, tanto de la teoría como de la dirección, como de la dramaturgia es justamente encontrar una propia voz para poder enunciar eso que vemos. Me parece que esa quizás sea una de las aventuras más complejas, que es, que lo que uno observa, si bien es parecido al otro, porque podemos compartir esto que vemos, porque es de alguna manera objetivable si se quiere, pero poder encontrar una propia voz. Un propio discurso. Mi pregunta es, siempre me es una pregunta personal para mí, pero que también la hago en clases o en distintas situaciones es: cuando vemos un espectáculo, ¿qué vemos?; cuando asistimos a un ensayo, ¿qué es lo estamos viendo?, ¿dónde estamos poniendo el ojo?, ¿qué es lo que estamos mirando de eso? Y entonces, lo que habría que pensar es que esto que vemos, si seguimos con la idea de Huberman, qué cuando vemos nos vemos, lo que habría que sacar es la idea de reflejo. No hay reflejo. Eso sería importante, porque sino se pensaría simplemente: lo que vemos es el reflejo de lo que somos. Y no necesariamente es eso, sino es un desplazamiento y, en ese desplazamiento de lo que vemos aparece algo que es interesante para mí, que tiene que ver con lo siniestro si se quiere. Lo siniestro en el sentido freudiano, de lo aquello familiar vuelto extraño o aquello extraño vuelto familiar. Eso que nos obliga de alguna manera a inclinar la cabeza y a mirar oblicuo eso y preguntarnos sobre ese acontecimiento que está ahí, evidente para nosotros, pero que estamos tratando de ponerle nombre.

Dice Huberman que la imagen se conforma por lo inasible, no por lo visible. Lo visible es descriptivo, pero lo que se conforma en nosotros como pregnancia, como interés, digamos, como un nudo de significación tiene que ver con eso que es inasible. Entonces dice Huberman, con razón, y en realidad es una frase de Goethe: "No hay imagen sin imaginación". Bastante kantiano también, ¿no?, para los que leyeron *Lo bello y lo sublime*. Pero, ¿qué es esa imaginación?, esa es una pregunta también. O sea, ¿dónde conformamos la imaginación? Hago un punto acá. Yo no voy a

poder contestar esa pregunta, pero voy a intentar hacer como "entradas".

En la teoría, la dramaturgia y la dirección, de alguna forma estamos todo el tiempo tratando de conformar imágenes, de construir imágenes de eso que estamos pensando y de comunicar esas imágenes. Y en ese lugar hay algo de la teoría semiótica si se quiere, del signo, que parece obvia y que además tiene muchísimos años, cien por lo menos, que es esa idea de que la palabra provoca una imagen acústica, decía Saussure. Saussure usaba el ejemplo de árbol. Decimos árbol e imaginamos un árbol, o sea tenemos el concepto de árbol. Qué árbol tiene cada uno es una correspondencia de su propia imaginación, de su propio imaginario. Saussure hablaba de que eso tenía que ver con la construcción social del discurso, de la lengua. Pero más allá de lo semiótico, que no es lo que me interesa realmente, lo que sí me interesa realmente como operatoria que sí me parece interesante para el trabajo que hacemos es que si confiamos en que la palabra genera imagen, y que el construir con palabras es construir con imágenes, de alguna manera, desplazadas, imágenes desplazadas, de lo que se trata es de entrelazar imágenes, de entrelazar imágenes con palabras. Cada palabra en realidad se relaciona con un campo de la imagen. Ahora, qué es la imaginación, o qué es el imaginario, en principio yo pienso que el imaginario (me gusta más hablar de imaginario). Imaginación como actividad e imaginario como, no sé como decirlo, como una enciclopedia, si se quiere, que está vinculado con aquellas experiencias que tenemos del mundo, con nuestro saber, con nuestro conocimiento, con nuestra lectura, con nuestra cultura, con nuestra experiencia. Un imaginario es complejo. Un imaginario funciona de manera bastante caótica. Y la imaginación, de alguna forma, de lo que trata es de juntar situaciones de ese imaginario y generar asociaciones. Cuando uno dice "qué imaginación que tenés", esa imaginación solo funciona vinculado a un imaginario, y el imaginario es personal. Tiene que ver con la propia enciclopedia, con la propia experiencia. Lectura, música, experiencias de vida, viajes, etcétera. El imaginario se construye. Y la imaginación tiene que ver más con

ese esfuerzo, con esa situación. Pero sabemos que lo que vemos, en realidad, pensando en este lugar, siempre es un recorte, siempre es un fragmentito, nunca es la totalidad. Siempre vemos apenas un fragmento de. Respecto de las imágenes, Barthes habla en *La cámara lúcida*, de *studium* y de *punctum*. Entonces si nosotros decimos que seleccionamos una imagen, que estamos viendo a partir de una imagen, lo que estamos haciendo siempre es una selección de esa imagen. Es lo que primeramente Barthes llamaría *studium*, como la imagen en su totalidad, y después, lo que tiene que ver con la cultura, la información que tenemos de esa información de la imagen. Esta imagen, por ejemplo, se llama *Nicaragua*.¹⁹ Entonces, si yo digo *Nicaragua*, ya empieza a aparecer un montón de material en relación a esa imagen de información que hace que nosotros empecemos a analizarla de otra forma, tener otra información. Ahora el *punctum* de la imagen tiene que ver, en alguna medida, con la selección, con el recorte que uno hace de esa imagen: ¿qué es lo que uno ve de esa imagen? No vemos la totalidad, sino que decidimos enfocarnos sobre algo. Siempre es un recorte del recorte, entonces, siempre estamos haciendo un zoom-in sobre la imagen, entonces estamos generando un sentido particular. Barthes dice: “El sentido particular me conmueve y me dice algo muy íntimo. A menudo el que lo provoca es un detalle anodino de la fotografía. Es ese azar que en ella me despunta. El *punctum* puede llenar toda la foto, aunque muy a menudo sólo es un detalle que proviene de algo proustiano. Es algo íntimo y a menudo innombrable”. Cuando uno ve esa imagen, uno diría qué es lo que ve de esa imagen. Qué es lo que señalaría de esa imagen. Qué sería lo indecible, que sería el límite de lo decible de esa imagen. Uno

¹⁹ Se refiere la una imagen proyectada, *Nicaragua* (1979), de Koen Wessing (analizada por R. Barthes en la obra referida):

podría hablar de la guerra, podría hablar de la destrucción, de la devastación, pero qué es lo que nos llama la atención de la imagen. Seguramente cada uno elegirá un fragmento de esa imagen y recortará algo sobre esto. Lo que empieza a aparecer son resonancias del sentido. La imagen lo que va a empezar a proyectar son resonancias del sentido. Si nosotros nos comprometemos con la imagen, en realidad si lo pensamos desde la dirección, desde la dramaturgia, lo que estamos pensando son tensiones del sentido, tensiones de la acción si se quiere. Entonces el trabajo, si lo pensamos así, como resonancias, como tensiones de la acción, como tensiones del sentido, el trabajo del director y del dramaturgo sería de alguna forma plantear imágenes, imágenes-palabras si se quieren, palabras-imágenes, que disparan ese campo imaginativo. Un campo imaginario, que va a promover justamente, asociaciones de sentido que no estaban nombradas hasta ese momento. Y obliga a un compromiso con eso, a un decir propio. La imagen parece decir un tema, pero no necesariamente es el tema lo que se desprende la de imagen. Pareciera ser obvio el tema, pero no necesariamente el tema, es lo que yo tengo en relación a ese tema. Lo que a mí me pasa con ese tema. Yo como director o como dramaturgo podría definir dónde comienza y dónde termina esa acción: podría quedarme en la monja que mira; podría quedarme en los militares que la ignoran; o en la monja que sigue el paso; podría imaginar el texto que están pensando; podría armar cinco monólogos, si se quiere, a partir de esta imagen; o podría armar un diálogo, no sé. Entonces la preocupación no está en la imagen finalmente, está en lo que imagino y en el nexa y en lo que yo asocio en función de las imágenes. Ahora, uno podría pensar entonces que tiene que ver con el montaje, que uno podría hacer justamente como una teoría del montaje sobre distintas imágenes, ponerlas en tensión entre ellas y a partir de eso generar un tercer sentido. Pero tiene que ver con algo más allá que el montaje, tiene que ver con los tonos afectivos que uno tiene con esa imagen.

Barthes dice, sobre el teatro, sobre la imagen teatral, que la imagen teatral en realidad siempre es una pose, construida para

ser vista. Por lo tanto, en realidad, la imagen más que mostrar oculta, paradójicamente. Porque un cuerpo ya no es mi cuerpo, sino que es un cuerpo construido para ser visto. Entonces el trabajo sería, y acá vuelvo sobre la teoría, cómo descubrir el cuerpo. Siempre hay por detrás de lo visible algo que se puede decir de más. Siempre en la presentación o en la representación se resquebraja para que aparezca la presentación. Perdón este juego de palabras, pero para ser claro: sobre la visión de la máscara, podemos ver quién porta la máscara. Podemos enforcarnos en la máscara. La máscara nos puede enganchar, nos puede ilusionar, nos puede, inclusive, hacer creer. Pero la máscara está sostenida por alguien, por un sujeto. Podemos ver esa relación entre el sujeto y la máscara. Esa distancia entre el sujeto y la representación es la que a mí me parece interesante. Y es lo que la pose teatral, muchas veces, devela. Entonces sería como este juego: la imagen puede engañar, pero en su engaño, devela. Yo mientras escribía esto, pensaba en esa frase que dice "una imagen vale más que mil palabras", y pensaba que también era al revés. Que de alguna forma, una palabra despierta mil imágenes. ¿No?, y es complejo. Que uno podría pensar también que la imagen también dispara mil palabras, en ese punto, en ese juego del pensamiento y la imagen. Entonces, el aspecto ilusionista de la imagen, el aspecto de la apariencia, en realidad devela una presencia y también una construcción, un tipo de teatro. Leyes, inclusive, compositivas que la están regulando. Inclusive muchas veces, el ocultamiento, la ilusión, hacen que las imágenes sean bellas y que uno se embellece con la imagen, se asombre de esa belleza, pero detrás de la belleza hay otra cosa. Lyotard tiene una frase que a mí me encanta que dice: "La belleza es el terror domesticado". Hay algo por detrás de la belleza que tiene que ver con la angustia también, con el terror, con aquello que no podemos nombrar en ese punto. El teatro comercial me parece que sabe de memoria construir situaciones bellas y trata de construir situaciones bellas de tal manera que no podamos cuestionarlas, que no podamos indagar sobre que hay por detrás de esa máscara. De alguna forma nos calma. El teatro contemporáneo, por su parte, parece

resquebrajarla. Parece que justamente señala algo de la sombra, que no podamos del todo señalar.

Entonces acá habría dos cosas: una es, ¿qué es lo que podemos ver?, y también, ¿qué es lo que queremos ver? Nuevamente, lo que aparece en la imagen es una cierta materialidad. La palabra materialidad a mí siempre me llamó la atención porque es compuesta, es como la calidad de lo material. Entonces es lo material y es un plus de lo material. No es solo el objeto sino que es algo más que ese objeto. Si hablamos de materialidad, cuando de la materialidad de ese espectáculo, yo digo: "¿qué es la materialidad del espectáculo?". Uno dice, las luces, el cuerpo, el texto y empieza a trabajar por partes. Pero no es solo eso. Es la relación de esas imágenes. Es el vínculo de esas imágenes, es la calidad de esa relación. Claro, lo que pasa es que la materialidad en principio en el teatro se ha trabajado en contra de una interpretación psicológica y está bueno que suceda así. Nos hemos planteado en contra del teatro psicológico o pre-interpretativo, nos hemos puesto en contra de eso. Pero también tenemos que reconocer que hay algo de la calidad de la construcción de los materiales y de la relación de esos materiales que despierta un sentido y una proyección sobre ese sentido. Está bien, saquémosle lo psicológico si se quiere, pero que proyecta algo de lo indecible. En este punto aparece, parece obvio, pero bueno lo tengo que mencionar, acá está José Luis Valenzuela que sabrá, ha escrito sobre esto, y que tiene que ver con el concepto de lo real. Alain Badiou dice que lo real es un agenciamiento de materiales diversos, es un anudamiento de materiales diversos que en su interrelación crean un sentido, una tercera cosa. El anudamiento me parece interesante como palabra, que viene de Lacan, porque esa idea de anudamiento genera justamente un lugar de tensiones. Lo interesante para nosotros no son los materiales, sino el anudamiento de esos materiales. El problema que ese anudamiento no es simplemente una voluntad compositiva. Es tratar de crear acontecimiento, nuevamente vuelvo sobre el vuelo de la mariposa. Volver a tratar de generar de alguna manera un acontecimiento. Y el acontecimiento pareciera que sucede en el

accidente, no en aquello que podamos prever, como si no pudiéramos controlarlo. Y el teatro curiosamente es un arte de repetición. Entonces, es paradójico. Estamos tratando de construir a partir de imágenes, de palabras, de materialidades un acontecimiento, pero nuestro arte es la repetición. Vaya paradoja esa. Entonces la repetición para nosotros es fundamental en el ensayo. Nosotros cada vez que ensayamos, que trabajamos sobre el ensayo, creamos espacios, metodologías propicias para repetir, para tratar de recuperar ese acontecimiento. Inclusive, aquello eso que parece ser un accidente, pero que en realidad estamos controlándolo. Toda nuestra actividad, como directores sobre todo acá, también como teóricos es tratar de recuperar algo que pasó. Algo que ya pasó, no algo que está pasando, sino algo que pasó y cómo damos cuenta de eso que pasó. Parece que el trabajo del actor es otra cosa en ese punto, pero el trabajo de la escritura tiene que ver con la idea de cuando se trabaja de la cosa escritural, lo que escribimos sabemos que no escribe de movida, uno escribe repitiendo. Va, viene, tacha, vuelve, ¿no?, la escritura no es la escritura de un tiro. Yo no conozco a nadie que escriba de un tirón. Uno siempre va, vuelve, tacha, reescribe, vuelve a hacer. Es algo de la operatoria también del ensayo, ¿no?. Y en ese lugar vuelvo sobre el tema que es: ¿dónde fijamos la mirada?, ¿qué es lo que estamos viendo?. Y el problema está en el trabajo con la memoria. Quiero mostrarles esta imagen: Merce Cunningham en *Notación de cronológica del movimiento*. Los directores muchas veces, también en la teoría me ha pasado, tratamos de generar situaciones mnemotécnicas para recordar eso que pasó. Aquello que nos interesa recuperar. Pero si uno ve eso, para nosotros que ni siquiera vimos la acción, que no sabemos qué es, no tiene mucho sentido, o sea no tiene mucha relación con la cosa. No sabemos exactamente qué fue lo que pasó. Si algo de la energía del movimiento, inclusive hay una secuencia, dice: 7, 3, 5, 2, 4, 6. Yo puedo imaginar algo de eso, mi imaginación empieza a funcionar, de cómo habrá sido eso. Conozco algunos trabajos de Cunningham, entonces puedo imaginar la estética del trabajo, pero esa notación no tiene mucho que ver con lo que sucedió

realmente. Entonces la memoria empieza como a jugarlos pasadas, en relación a lo que vemos. Tratamos de capturar algo que no necesariamente es lo que capturamos. Peter Brook, en un documental del hijo acerca de Brook, que se llama *En la cuerda floja*, dice: "Finalmente siempre tratamos de que algo vivo suceda en la escena. No importa desde qué perspectiva". Lo que estamos tratando siempre digo, no creo que haya alguien en el teatro que no quiera recuperar algo de ese acontecimiento, de eso vivo, por más que sean técnicas a veces muy duras en la repetición, o absolutamente libres en la improvisación. Pero hay algo de ese interés por lo vivo, por lo orgánico, que está vinculado con el acontecimiento.

Creamos todo el tiempo estructuras que contienen el caos. Todo el tiempo estamos construyendo esas estructuras y al mismo tiempo lo estamos suscitando. Estamos generando esas situaciones entre el caos y el orden. Creemos controlar algo que es incontrolable y tenemos como la idea de armar partituras. Paco Giménez me decía una vez una cosa que a mí me encantaba: "yo no entiendo nada eso de los pies" decía, "¿Qué son los pies en el teatro?, ¿qué eso que un actor tiene que esperar que otro actor haga una cosa para hacer otra cosa?" me decía, "es ridículo. Un actor tiene que hacer". Es más, Paco me decía una cosa muy interesante: "A mí decime que tengo que decir y donde poner las manos y listo". Es una postura un poco extrema si se quiere, ¿no? Cieslak, el actor de Grotowski, famoso por su rigurosidad. Ustedes conocen la anécdota de *El príncipe constante*, del video, cuando se recupera el video filmado de la película que la filma una persona sin autorización. Grotowski no había permitido que se filme *El príncipe constante* y lo filma una persona con un saco, con una cámara Súper-8 clandestinamente y ese material llega a la Universidad de Bolonia. Lo que tenía la Universidad de Bolonia era el texto que sí se había grabado en Radio Noruega o en Suecia no sé. Se había grabado, y lo que hacen en el Departamento que coordina De Marinis es juntar la imagen y el sonido y se llevan la sorpresa de que coincide perfectamente, de que no había que editar nada. O sea que el trabajo era tan preciso que no hacía falta nada, que

inclusive la cámara a veces baja y sigue el sonido. Entonces había una precisión absoluta. Y sin embargo es mítico porque cuántos habrán visto esa obra. Muy pocos. Los que vieron esa obra dicen que lo que sucedía allí era de una realidad del acontecimiento que los transformaba. Cieslak decía que la partitura para él era como un vaso que contenía las velas encendidas. Si el vaso no estaba, la estructura no estaba, las velas se apagaban. Dos formas distintas, ¿no?, me gusta contraponer la de Paco y la de Cieslak porque en realidad la preocupación es la misma.

Como para ir cerrando, algunas cositas. En realidad lo que uno construye con las imágenes son resonancias. Para mí son resonancias de lo real. Lo real de alguna forma es, no podemos tocarlo directamente, no podemos dejar que eso nos toque directamente en los cuerpos, digamos, de alguna forma siempre aparece desplazadamente. Y Paco decía una frase que a mí también me gusta mucho, que dice: “Hacer una obra de teatro es armar un rompecabezas del cual no se tiene imagen previa”. O sea que la imagen en realidad se va construyendo en la medida que uno avanza sobre la construcción de un espectáculo. Pienso exactamente lo mismo tanto con la teoría como con la dramaturgia. No hay algo previo, hay un ir descubrir esas resonancias, hay una búsqueda de esas resonancias y de tratar de encontrar el sentido a partir de la resonancia del sentido. Yoshi Oida, el actor de Brook, tiene una frase en su libro, ahora no recuerdo cómo se llama el libro exactamente, pero que dice, que es una frase maorí, dice: “El que construye una casa, es construido por ella”. Entonces por último, también otra cita más, que tiene que ver con la de Rodari, que es otro para mí como que construye a partir de las imágenes, Gianni Rodari el que escribía *Gramática de la fantasía*, que para mí es maravilloso ese libro. Él decía: “El trabajo creativo que supone el trabajo con la imagen, con la imagen creativa, es lo mismo que sucede con la piedra en el estanque. Uno arroja una piedra a un estanque y lo que uno ve es la piedra golpeando el agua. Y lo que sucede inmediatamente posterior de esa piedra, que además uno no la alcanza a ver del todo porque la piedra tiene peso, velocidad, etcétera, es las ondas concéntricas

alrededor de la piedra. Lo curioso es que las ondas se van agrandando a la medida que se aleja de la piedra, y si alguien no vio el caer de la piedra pero sí el ondular, puede intuir que algo pasó en ese ondular, que algo pasó antes. Pero las resonancias son cada vez más lejanas. Mientras más lejos son quizá las más interesantes”. Pero eso es en el campo visible. Rodari dice que todavía es más interesante entrar en el otro campo, que es en el que no sabemos: “La piedra cayó en el estanque, cayó en el fondo, movilizó el sedimento”, dice Rodari, “posiblemente había un pez viviendo allí, lo espantó. Cambió el ecosistema”. Sería ese el punto, quizás, donde el trabajo con imágenes, o el trabajo con el pensamiento debería llegar. Al lugar de las resonancias más profundas.

Lo último que quiero decir es que el problema es dejarse tocar por eso. El problema es que eso de alguna manera te toque, que de alguna manera te comprometa con eso que está pasando. Entonces uno puede describir las imágenes, uno puede mencionarlas, las puede nombrar, pero en qué medida esas imágenes a uno lo comprometen. En qué medida uno ha sido tocado por las imágenes. En qué manera uno construye un sentido particular a partir de la creación y la indagación de esas imágenes. Bueno son preguntas, nada más.

Intercambio con el público

Pregunta (A. Finzi): ¿Por qué dijiste que un dramaturgo no puede escribir de un tirón?, ¿de dónde sacaste eso?

Cipriano Argüello Pitt: Yo no conozco, yo no dije que no.

Finzi: A veces escribís de un tirón una obra. Te pasas seis horas. Preguntale acá a la chica.

Cipriano Argüello Pitt: ¿Pero no la corregís?

Finzi: Preguntale acá a la chica si no le pasó alguna vez lo mismo.

Cipriano Argüello Pitt: Puede ser. Yo dije: yo no conozco, dije que no conozco. Pero corregiste. No sabía que habías escrito de un tirón.

Finzi: Acá en la Patagonia escribimos de un tirón.

Cipriano Argüello Pitt: Ah, muy bien, son unos genios. (*Risas*).

Finzi: Sino el viento te lleva las hojas.

Cipriano Argüello Pitt: Bueno, está bien. Como tu obra maravillosa que te lleva las obras.

Pregunta: Después las corregís un año, dos años.

Cipriano Argüello Pitt: Es que el tema es ese. Podes escribir de un tirón, pero volvé al texto. Ayer vos mismo lo dijiste.

Finzi: Sí, pero porque esos me tienen loco desde allá. A veces pasa eso.

Cipriano Argüello Pitt: ¿Pero vos escribís y decís “¡publicalo!”?

Finzi: Sí, suele ocurrir. Yo estaba por presentar en el Cervantes *Obras reunidas*. Yo estaba en la plaza, la que está cruzando el Cervantes. Pasaba Jorge Altamira, y le digo: “ganamos, campeón”. Estaba escribiendo yo con una hamburguesa, de McDonalds que está ahí a la vuelta por la Avenida San Martín, y estaba ahí y escribí de un tirón una obra para mi nieta Julieta.

Cipriano Argüello Pitt: Bien, yo la verdad no conocía. Pero está bien, es posible. A mí hay algo que dice Barthes que me parece muy interesante en relación a esto que es que en la escritura lo más interesante muchas veces sucede en la tachadura. Que uno nunca va a publicar la tachadura, pero la tachadura genera, los que escribimos muchas veces sabemos, genera un montón de dudas, genera un nudo de tensión muy interesante, pongo esta palabra, pongo otra, armo la gramática de manera distinta. En ese lugar, dice Barthes, aparece esa relación con el sentido.

Finzi: Es muy es cierto lo que decís. Te voy a contar una cosa misteriosa que me pasó una vez en mi casa en Neuquén, hace muchos años ya. Estaba escribiendo *Camino de cornisa*, es una obra que transcurre en la línea sur rionegrina. Estaba trabajando, primero escribís a mano y después ibas a la máquina de escribir, no existían computadoras. Y en un momento aparece la palabra “papá”, y yo pongo “papá” y sentí un estremecimiento y en ese momento mi papá moría en Vaquerías. En ese mismo instante moría mi papá. Una cosa impresionante. Tremendo, ¿no?, me quedó siempre eso.

Pregunta: ¿Y dejaste la palabra en la obra?.

Finzi: Claro. Y el otro día me pasó lo mismo con mi mamá, que se quedó viviendo en Vaquerías. Yo estaba en la cocina, ahí en el porche, viene un pajarito. Siempre se quedan en la verja los pajaritos. Esta vez vino al porche y yo sentí adentro: “se murió mi mamá”. Y a los minutos me llama mi hermana llorando. Se había muerto. El pajarito me trajo... y debía de ser un pajarito irlandés porque es una leyenda irlandesa. Mi vieja es española de Borgoña, nada que ver. Qué curiosidad misteriosa.

Pregunta (M. Tossi): La verdad es que te agradezco mucho la ponencia porque me parece muy estimulante el recorrido que hacés. Cómo partís de una noción etimológica entre teoría y teatro, articulás con la idea de la imagen y hacés una escalada de cosas que creo que tengo que bajarlas todavía. Es muy estimulante. Yo comparto con vos en este sentido de la articulación entre, más allá de lo etimológico, entre la producción teórica y las tareas de la creación dramaturgico desde la dirección, porque ambas de algún modo tienen en común la tarea de quitarle perplejidad a un objeto. O sea, yo cuando analizo una obra intento quitarle perplejidad a eso. Cuando trabajaba como actor, era también de algún modo abordar la perplejidad y en esa búsqueda de restar perplejidad, se construye un sentido determinado. Y ese sentido es el punto de debate, me parece, y que ahí va mi pregunta, con esta posición que vos tomas: ¿cómo es el diálogo que puedes establecer, desde esta posición, de esta visión o perspectiva, con un actor en esta búsqueda de la imagen? Desde la fugacidad de la imagen, o desde la resonancia de la imagen, ¿cómo es tu trabajo en particular como director en esa construcción de sentido respecto del actor? Vos dijiste en un momento que esta no es una tarea del actor, ¿no?

Cipriano Argüello Pitt: Yo lo contaba hoy en el seminario un poco. Yo tengo la percepción de que los directores estamos como a destiempo de los actores en ese punto. Yo soy un director muy activo. O sea, cuando dirijo, dirijo parado, ¿no?, y diciendo “dale, dale”, inclusive a veces de más. Después me arrepiento. “Pará, pará un poquito, la mano, la mano...”, esas cosas como así de coaching en algún punto. Pero después me retiro en ese punto, pero genero

un diálogo permanentemente con el actor. Mi sensación es que estoy por fuera en un punto. O sea, por más que yo estoy viendo ese acontecimiento, eso que está pasando, y veces hay diferencias en esa mirada y percepción del acontecimiento. A veces, lo que para uno es un acontecimiento, para el otro no tiene nada que ver, no significa nada, no pasó nada. Decís: “mirá qué curioso lo que mencionás, porque a mí no me pasó nada de eso”. Y entonces empezás a discutir, y la discusión me parece que es donde se arma como una tercera cosa. También lo decía hoy: finalmente el sentido no le pertenece a nadie.

Tossi: ¿Es discusión o es negociación?

Cipriano Argüello Pitt: No, discusión. No hay negociación. No hay “sí, más o menos”. Hay una discusión de la experiencia, discusión como: “a mí me pasó esto”, “a mí me pasó esta otra cosa”. Y digo discusión en términos de tensión porque lo que no se abandona es la tensión. En la negociación la tensión se diluye, en la discusión no, hay tensión permanente. Y en esa tensión permanente aparece un tercer sentido, que no es ni mío ni del actor. Será un poco como dice Alejandro Finzi, es como una tercer cosa que decís “apareció”. La idea de aparecer, de que se me aparece, que se me vuelve evidente, es lo que a mí me parece interesante. Lo que puedo controlar. Está ahí. No me puedo hacer el pelotudo con eso, está ahí, tengo que hacerme cargo de eso. Y la obra termina no perteneciéndole a nadie en ese punto. Se empieza a construir una tercera cosa. Parece mítico o místico pero no tiene que ver con eso, tiene que ver con la misma dinámica del trabajo, con pensar que la obra es más inteligente que uno.

Tossi: ¿Tiene que ver con lo real del acontecer?

Cipriano Argüello Pitt: Totalmente. Y entonces mi trabajo tiene que ver con eso en realidad. Con tratar de ir perdiendo las ideas. Hace poco con Luciano Delprato, que es un amigo muy cercano, decíamos: “bueno finalmente hay una paradoja que es que el teatro se hace con ideas, pero es imposible hacerlo a partir de ellas”. ¿Se entiende?, es como raro. O sea, una idea mata al teatro, finalmente, pero sin ideas no podés empezar. Sin imágenes, en realidad. Son imágenes, pero el tratar de comprobar una idea en el

teatro se termina matando el acontecimiento, ¿no? Es una perspectiva por supuesto. Hay muchísimo teatro de ideas. Yo también lo he hecho y a veces lo hago, y que sé yo, pero a pesar de eso lo que busco es ese lugar de acontecimiento vivo. Sea cuál sea la perspectiva, ya ni siquiera estoy hablando de stanivlaskianos, barbeanos, grotowskianos, no estoy hablando de técnicas teatrales, ¿no?, o de tendencias. Pero desafío a alguien del teatro a que me diga que lo que trata y le interesa es que no pase nada. No le creo. Inclusive en esas experiencias que hemos visto en la década de los noventa donde los actores se paraban una hora. Se quedaban así una hora y no hacían nada de nada. Lo que pasa es un montón. Se armó un quilombo en el teatro terrible: los espectadores suben y les pegan a los actores, piden que les devuelvan la entrada, y los tipos, así, viste... o sea, aún en esa situación en el teatro estamos todo el tiempo: “que pase algo, por dios que nos pase algo... que nos pase algo”. Y cada vez que nos pasa algo en el teatro decimos: “¡Ay, por fin!”. Porque no nos pasa siempre, para nada. Esa es la paradoja. Porque tanta repetición muchas veces termina matando el acontecimiento.

Pregunta: Me hacés acordar a esa parte de un espectáculo de Paco donde cortaban la canción de Silvio Rodríguez en la parte de “Ojalá pase algo...”

Cipriano Argüello Pitt: “Ojalá pasara algo, que te pase”, era muy gracioso. Era fantástico. “Ojala pase algo”, decía Giovanni, abría las puertas: “Ojalá pase algo, que te pase”. “Un disparo de nieve” decía. Era muy gracioso.

Pregunta: Es un manifiesto del teatro de Paco. Siempre va a pasar algo. Eso es lo que convoca ¿no?, a esa fiesta de gente.

Cipriano Argüello Pitt: Sí, a esa fiesta. Sí, hoy justo hablaba de Paco. Decía que yo admiro de Paco incluso en su desprolijidad, porque a mí a veces me parecen espectáculos desprolijos, irregulares, digo en su confección técnica, ¿no?, Sin embargo pasa algo y yo digo: “guau”. Y ahí yo agradezco todo. Que muchas veces con actores sumamente formados, con una técnica, no pasa nada. Yo sería incapaz de hacer el teatro que hace Paco. Yo lo admiro pero se me

hace incapaz de hacerlo. Me parece que es una mirada sumamente personal.

Pregunta: Quiero hacer una pregunta. Yo tengo como una discusión interna con esto que vos nombraste de que el teatro de alguna manera surge para ser visto. Que uno lo hace para ser visto, y al mismo tiempo, vos nombras lo indecible, lo innombrable. Eso que vas a desarmar para que vuelva a suceder. Vos a eso, ¿lo vinculas con la pulsión?, porque yo personalmente creo que el teatro surge antes que eso. Que surge de una pulsión, es una necesidad de expresión. Yo creo que de ahí sale. Después está todo lo que armamos. Y cuando hablas de desarmar y de ir a buscar eso innombrable, ¿te referís a eso?

Cipriano Argüello Pitt: No. No me refiero a eso. Yo entiendo lo que estás diciendo, pero no, no me refiero a eso. Por ahí José puede hablar de eso, que él escribió un libro sobre eso, sobre la pulsión del actor. Pero no, no me refiero a eso específicamente. Me refiero más como al encuentro del azar. Mi término es mucho más lo que plantea Badiou. Badiou dice que la idea del teatro, o el concepto teatral, se arma justamente a partir de la tensión de los azares.

Pregunta: Un poco lo que le respondías a Mauricio Tossi también.

Cipriano Argüello Pitt: Claro. Aparece de la tensión de los azares y el problema del teatro. Justamente en este arte paradójico, los directores, todos tratamos de controlar el azar, pero el azar se nos filtra por todos lados. Y Badiou dice que justamente eso es lo interesante del teatro. La aparición del azar, ¿no?. Y ahí si voy a utilizar una frase que decía mi maestro José Luis Valenzuela, en una vieja revista, *Estafeta 31*, de la facultad Filosofía, mirá te cito (*se dirige a Valenzuela, que está entre los oyentes*). José Luis usaba la frase de Pollock que decía: "Mientras Pollock tira un tacho de pintura al piso dice, 'aquí no hay azar'". A mí me parece maravillosa esa frase. Después, yo a partir de esa frase que leí de José Luis me puse a investigar y en la revista *Life* después lo sacan en la portada (que se genera toda una movida) El periodista dice: "Pero Pollock, esto lo hace cualquiera, cualquiera agarra un tacho de pintura, lo tira al piso y es una obra de arte". "Sí", dice, "es cierto, pero en todo

caso es el azar del otro, no el mío". (*Risas*). Entonces el tema es provocar situaciones azarosas.

Pregunta: ¿Pero buscarlas o captarlas?

Cipriano Argüello Pitt: ¡Las dos cosas!, por eso yo digo, el director, el dramaturgo, debería generar espacios para que el azar suceda. ¿No?, algo del descontrol tendría que estar pasando ahí. El mayor descontrol está con la aparición del público. Nosotros en nuestros teatritos pequeños controlamos el azar del público porque, en general, más o menos sabemos sabemos nos van a ver: veinte, treinta, ochenta personas, que sé yo. Comunidad de estudiantes, universitarios, familiares. Es un azar más o menos controlado. No sabemos del todo cómo van a reaccionar, pero sabemos... ¿Pero qué pasaría con nuestras obras si las ve otro público?, el azar es otro y Badiou dice: "Ahí aparece el acontecimiento. Mientras menos podamos controlar el azar, la idea aparece con mayor fuerza. Porque lo que aparece es la discusión, la tensión". Lo que el sentido convoca es tensión. Sería eso, como convocar de ese lado. Es más desde esa perspectiva que desde la pulsión.

Pregunta desde el público: ¿Desde el azar?

Cipriano Argüello Pitt: Sí. Y esa es nuestra paradoja, ¿no? Yo no puedo con mi formación, pero a mí me encantaría hacer un espectáculo que no se ensaye. Me encantaría. O sea, no puedo, digamos, hay algo que no me sale, por mi propia formación. Pero me encantaría hacer un espectáculo que no se ensaye, lo estrenamos hoy. ¿Qué onda?, ojalá me la bancara. No puedo, porque mi formación tiene que ver más con esta cosa de la repetición, del trabajo de la repetición, de la búsqueda del detalle, de cómo convocar en realidad el sentido a partir de eso.

Pregunta: Pero en todo eso, como vos hablabas en la metáfora de la vela de Cieslak, ¿no?, ¿no es justamente una convocatoria el azar?

Cipriano Argüello Pitt: Sí, porque el teatro tiene esta cuestión de performance en vivo.

Pregunta: Más allá de toda esa especie de control digamos.

Cipriano Argüello Pitt: Siempre hay un espacio de que no. Y eso es lo interesante, eso es lo que nos mantiene en la cuerda floja, tal

como dice Peter Brook. Eso nos mantiene en la cuerda floja. A mí me preguntan siempre, "¿no te cansás de ver siempre tu obra, todos los ensayos, todas las funciones?", y no. porque justamente lo interesante es estar en la cuerda floja, en este espacio de "control y no control". Como hay algo de eso que me es interesante como discusión.

Muchas gracias.

