



GENTE DE TEATRO

CONVERSACIONES

Visitá rumbosur.org y conocé nuestros trabajos

Más libros, videos y documentales.



Seguinos y participá de sorteos
[/rumbosurorg](https://www.instagram.com/rumbosurorg)



[/rumbosurorg](https://www.facebook.com/rumbosurorg)

GENTE DE TEATRO
CONVERSACIONES

RUMBO**SUR**



energía colectiva

Los espacios con posibilidades de interactuar, pensar y expresarse colectivamente son vitales. Sin embargo, muchos de los lugares de encuentro y pertenencia tradicionales de los barrios, de la ciudad, se han ido desdibujando con el tiempo. El espacio público como natural vehículo de cohesión social, de arraigo, se ha ido retrayendo. Estos espacios están en crisis, mutan, cambian o desaparecen.

Irrefrenable como la pulsión humana de sobrevivir, de jugar, de querer ser, el teatro siempre encuentra la manera de recrearse y ofrecerse, sin distinguir edad, género ni condición social. Con el desafío de crear sentido, de hacernos imaginar. Un juego cómplice que le da una chance a lo posible, a la esperanza.

Este libro nos acerca a una experiencia colectiva. Donde las partes hacen un todo, donde lo individual se funde en lo grupal, creando un hecho cultural más grande, más rico, con mucho de lo propio y la enriquecedora experiencia de lo ajeno. Una construcción de sentido dinámico, retroalimentado por la vivencia del ensayo, la función y la mirada de los espectadores, destinatarios y parte de ese juego al que fueron invitados y al que se invitaron. Deseo compartido.

Conversaciones con quienes escriben, dirigen y programan. Con quienes están arriba y abajo del escenario. Artistas con reconocidas trayectorias y no tanto. Teatro oficial, independiente, comunitario. Compartiendo la misma pristina pasión por lo que hacen. Un acercamiento a las vivencias personales. Recorridos, temores, dificultades propias y ajenas, desafíos y certezas. Experiencias que reúnen, encuentran y que invitan a participar.

A manera de introducción, compartimos tres valiosos textos donde los *de a pie* son protagonistas. Proponiendo pensarnos como hacedores de cultura, como vitales actores de nuestro tiempo. Acercándonos a potentes experiencias del pasado y a novedosos roles del presente. Cerrando el libro recordamos algunos espacios que ya no están. Caprichoso recorte entre decenas de teatros que supieron proponer y acompañar, desde su origen, el devenir de la ciudad.

Miradas que se encuentran e invitan a descubrir, conocer, reflexionar y valorar nuestro teatro.

Asociación Civil Rumbo Sur

nada nace de la nada



Foto de Mario Siniawski

Pensar el teatro comunitario que hace treinta y cuatro años se viene desarrollando en la Argentina como un fenómeno aislado, producto de la imaginación y originalidad de un grupo de vecinos, es aportar a la clásica fragmentación con la que nos retransmiten una y otra vez los hechos históricos. Nos negamos a hacerlo, a ser originales, pasar a la historia del teatro como los creadores de algo único e inédito: el teatro comunitario.

El teatro comunitario tiene padres, abuelos, bisabuelos, tatarabuelos, choznos... Hay en el teatro comunitario mucho del circo criollo, del sainete, del grotesco, del varieté, del teatro anarquista, del teatro épico de Bertolt Brecht, del siglo de oro español, de los actores trashumantes, de la comedia del arte y podría agregar varios etcéteras más.

Con esto quiero decir que cuando nace el Grupo Catalinas Sur, y luego El Circuito Cultural Barracas, cargaban sus directores un amplio bagaje de caminos recorridos en el teatro independiente de los sesenta y en el teatro político de los setenta y de posibilidades de desarrollo abortadas y mutiladas en la dictadura cívico militar del año '76. No casualmente

LA RED NACIONAL DE TEATRO COMUNITARIO ESTÁ INTEGRADA POR MÁS DE SESENTA GRUPOS DE TODO EL PAÍS Y ES PARTE DE LA RED LATINOAMERICANA DE TEATRO EN COMUNIDAD Y DE LA RED DE CULTURA VIVA COMUNITARIA

con los primeros pasos de la recuperada democracia salimos desesperados a encontrarnos en las plazas, en las calles, recreando esta maravillosa ceremonia humana que es el teatro... ¡Salimos a mirarnos a los ojos!

Pongo como ejemplo fragmentos de lo manifestado en el programa de mano del Grupo de Teatros Ambulantes Los Calandracas en 1988, fundado ocho años después del teatro comunitario del barrio de Barracas, Circuito Cultural Barracas:

“El teatro es encuentro entre seres humanos y mientras haya seres humanos capaces de mirarse a los ojos y hablarse con el corazón, el teatro será una fiesta, y en esta fiesta, nos encontramos. Hablamos de ética, de estética, de lo popular mirado desde lo afectivo, de lo revolucionario que es en estos tiempos la risa y la ternura; por eso los payasos, por eso los muñecos, por eso los chicos, los de edad y los de corazón y por eso aquí estamos, uniendo sueños y esperanzas”.

Luego organizamos el MO-TE-PO (Movimiento de Teatro Popular) con todos los grupos que llenamos las plazas de encuentro, de alegría, de compartir con el otro.



En la agrupación militante Centro de Cultura Nacional “José Podestá” entre el año ’71 y ’73, se reflexionó en profundidad sobre el rol de la cultura como factor de liberación y transformación social, posta conceptual que retomó el teatro comunitario a partir de los ochenta. Formando parte de La Podestá, entre otros grupos, se desarrolló el grupo de teatro Cumpa, que funcionó entre el ’72 y ’76 con su espectáculo “Civilización... ¿o barbarie?”, desarrollando técnicas de teatro épico, donde las canciones y escenas se sucedían reflejando la voz del colectivo, del pueblo, en una puesta que permitía ser representada en teatros, calles e improvisados escenarios, pero sobre todo experimentando una forma de hacer teatro desde y con la gente, donde la comunicación primaba sobre la exhibición. Conceptos éticos y estéticos que atraviesan al teatro comunitario actual.

Quisiera retrotraer la historia algunos años atrás recordando palabras de Juan Carlos Gené de “Un llamado a la juventud actoral” de 1971 y de un discurso también pronunciado por él frente a la estatua de José Podestá ese mismo año, culminando una Semana del Actor de protestas y reflexión. ¿Por qué vuelvo a estos escritos? Porque creo que contienen la génesis conceptual de lo que fue La Podestá. En esta conferencia Gené cuestiona el carácter sagrado de la cultura y la idea de “hombres de la cultura”, que, por transferencia, podría llevarnos a replantear el término que se utiliza con frecuencia, “trabajadores de la cultura”.

Decía Gené: “Para nosotros hombres de la cultura, es fundamental precisar qué significa esta palabra. He utilizado adrede las palabras “Hombres de la cultura” como si por serlo fuésemos hombres especiales, de una zona particular de la vida, la zona de la cultura. Decir “Hombres de la cultura” es dejar sentado desde ya que existen hombres que no pertenecen a ella, del que quedaría excluida la inmensa mayoría de las actividades humanas. [...] El carácter de la cultura, que me he permitido llamarlo sagrado, tiene una clara funcionalidad. Un régimen basado en el sometimiento colonial sistemático, necesita hacer de la corrupción su mandamiento moral N°1, de la violencia represiva en todos los órdenes su signo de legalidad, de la excitación permanente y artificial de los apetitos y de la simultánea prohibición

de satisfacerlos, su mecanismo de dominio sobre los hombres. Un régimen semejante necesita una zona impía, una zona sagrada, una zona preservada de la contaminación de sus propias acciones [...] Porque CULTURA es la forma en que una sociedad toma la lucha por la sobrevivencia, y por expresar esta lucha. Es decir que no hay zona posible de la actividad del hombre que pueda quedar excluida de la cultura. Cultura es todo lo que el hombre hace. Cultura y sociedad son prácticamente sinónimos, cultura y pueblo”.

Frente a la estatua de José Podestá, Gené se pregunta en su discurso, cuando se produce el desencuentro entre el teatro y el pueblo. Pone una fecha, 1 de enero de 1899, donde se disolvía definitivamente la compañía circense de los Podestá, creadora de la expresión dramática más popular, más auténticamente Argentina: El drama gauchesco de picadero. Podríamos analizar las causas, pero me interesa resaltar una: La apropiación por parte de la burguesía de este género original, contestatario y levantisco surgido de la legitimidad del pueblo y transformarla en una representación teatral inocua y “pintoresca”. Resalto esto porque ochenta años después la comunidad vuelve a tomar en sus manos esta ceremonia esencialmente humana que es el teatro y desde la legitimidad que otorga el territorio, pone en escena, es decir en tensión, sus propias historias, recuperando la memoria colectiva y creando ficción como una forma de imaginar, desde la comunidad, futuro.



El teatro comunitario tiene memoria y resiste al riesgo de convertirse en la parte pintoresca del “prestigioso” teatro argentino. Tiene un camino recorrido y mucho a recorrer sabiendo que no es ni la vanguardia ni la retaguardia del quehacer teatral de la Argentina. Lo rige un pensamiento que se puede considerar transgresor: itodos los seres humanos somos esencialmente creativos! En el desarrollo de este potencial está la clave para imaginarnos de otra manera, potenciarnos como ciudadanos creativos en cada tarea que desarrollemos y en cada actividad que nos propongamos... ¡Otro mundo es posible si somos capaces de imaginarlo!

Proponemos desde el teatro comunitario: isoñar lo imposible!

RICARDO TALENTO
Círculo Cultural Barracas

un espacio en la espesura del olvido



Clases del Seminario Dramático Nacional

Desde fines del siglo XIX, la vida del teatro obrero fue activa y tuvo una intensidad de producción destacada, aún en comparación con otros espacios de realización escénica de la época. Desde los tibios inicios del mismo, en las ciudades puerto de la Argentina, no dejó de crecer a pesar de las resistencias de los sectores burgueses plasmadas en leyes de expulsión para extranjeros. Desde esos días de revuelta en 1890, con el temple y la capacidad de militancia que tuvieron todos los exponentes de esta forma de entender el arte y el teatro en particular, la oferta aumentó exponencialmente en número y en presencia en distintas regiones del joven Estado.

Es posible rescatar de las tinieblas del olvido la producción rica del movimiento obrero durante tres décadas y establecer algunos puntos de contacto entre las manifestaciones dramáticas de los trabajadores clasistas organizados y los grupos germinales del movimiento de teatro independiente. Ambos compartieron, desde una mirada profunda de lo político, principios éticos muy cla-

ros que fueron rectores de su hacer. Es posible revisar en la praxis y en los documentos fundacionales de ambos espacios elementos: a varios miembros de los cuadros filodramáticos obreros se los encuentra sumándose a la aventura de colectivos que emprendieron la renovación de la escena a partir de 1930.

Al repensar las categorías teatrales, sabemos que no es posible entender micro o macro-sociedades sostenidas en la falta del encuentro personal. El tejido social se enhebra en la reunión de los cuerpos. Con sus limitaciones, los luchadores ácratas y socialistas inorgánicos confiaban en esa particular confluencia de voluntades, estaban persuadidos de que desde ese ritual liberador era posible borrar enajenaciones y dar herramientas para pintar una nueva sociedad sin diferencias ni exclusiones.

Dueños de un didactismo, por momentos exasperante, apostaban a que el teatro, con sus ecos festivos presentes, se mostrara como un espacio de resistencia y

resiliencia a los intentos de violentar las capacidades naturales de juego, deseo y creación de las comunidades y los individuos. Enemigos acérrimos de las imposiciones económicas del mercado, su concepción de arte respondía a la solidaridad y no a los principios de la oferta y la demanda. Así, el teatro era continuación de la vida militante, no un bien transable al que se podía poner precio. Repudiaban la idea de crear un ámbito alternativo al teatro empresarial porque no lo aceptaban como generador de arte.

La pelea debía darse también en el campo de las ideas, en el marco de lo estético. Con intuición, con introspecciones constantes volcadas en la praxis, los exponentes del teatro obrero bregaban por poner en paréntesis a los modelos que pretendían limitar su potencia. Si hubieran permanecido impertérritos, se hubieran convertido en cómplices de la consolidación de formatos artísticos contruados a imagen y semejanza de los intereses dominantes, creadores de cuerpos dóciles.

En las entrevistas realizadas para rescatar estas micro historias particulares, los teatreros insistían en que aspiraban a contar con un público crítico, refractario al discurso complaciente; una audiencia

que no se mantuviera pasiva a la espera del remate reiterado o del chiste vacío, sino que completara el sentido del acontecimiento teatral. Así, con las banderas de la ética innegociable, demostraron en la acción misma, en cada función, que la memoria de los pueblos debe construirse activamente.

En esa actitud, que se afianzó con los años de artistas trashuantes, llevaron el mensaje de que los panteones épicos, nacidos de los intereses de las patronales, tenían que ser cuestionados e invertidos en su perversa ideología; pues no se requiere de héroes individuales sino de armados colectivos. Lucharon por alejar el arte de un elitismo, con el mismo entusiasmo con el que organizaban asambleas, promovían huelgas o parían periódicos. Y se dedicaron a gestar teatro sin detenerse en los problemas y la falta de recursos.

La obra artística de los sectores obreros combativos es remarkable en las dos primeras décadas del siglo pasado, extendiéndose adaptado a nuevos contextos hasta 1930, convirtiéndose en el ambiente más dinámico de este período. La práctica escénica era para nuestros anarquistas y socialistas un mecanismo de pugna más, priorizando la militancia y la dramaturgia de lo urgente a la calidad o a la

novedad estética, aunque no se limitaron a expresiones panfletarias. Este punto es importante porque, en muchas ocasiones, recibieron críticas injustas y se los acusó de ser reproductores de propuestas sin atractivo ni calidad. Esta reducción del teatro obrero como mero canal de comunicación explica que haya sido dejado de lado en la mayor parte de la historiografía tradicional.

Con la certeza de que lucha y vida no pueden ser términos separados porque la existencia misma es pelea constante, las obras del teatro obrero remitían a esta situación: y en los textos, con la aparición de personajes clave, se representaba el triunfo de las ideas anarquistas o socialistas. No tuvieron temas tabúes, especialmente en los sectores no orgánicos que investigo. La traición, la trata, la libertad sexual, los límites del poder, la violencia doméstica se trataron en la dramaturgia obrera, sin eufemismos ni metáforas. Con un formato de circulación simple pero efectivo, sus propuestas dramáticas llegaron a puntos impensados en una época en que las obras locales eran de presencia doméstica, con escasas excepciones.

Entre los diversos matices del pensamiento obrero clasista se suele reivindicar el “arte en situación”, el acto creador por encima



de la obra en sí. Este hecho plantea la necesidad de profundizar en dos grupos pertenecientes al campo de la lucha de los trabajadores; anarquistas y socialistas rebeldes a la conducción reformista del partido, con coincidencias y diferencias visibles. Cada historia personal es emergente de la del conjunto y nos permite entornar una puerta a un mundo de militancia, honestidad y entrega pocas veces replicado. Estos esforzados artistas amateurs habían sido atravesados por el fuego del teatro, el que enciende pasiones y no se apaga por las derrotas ocasionales. Teatro y praxis política fueron caras de una misma moneda donde la meta era restaurar los cuerpos silentes, esclavizados.



Las sociedades han sido fundadas al calor de rituales en los que la reunión se torna imprescindible. En ese grito de subsistencia de los conjuntos sociales, la creación artística no puede ser ni una réplica de los discursos alienantes ni una expresión estética alejada de ese relato que los sostienen como tales. La comunidad elige el teatro como una manera de reposicionarse; desde un relato de sus existencia, sin ser obsecuente con mensajes o prácticas que no las representan. Ese relato, cargado de ironía y reconocimiento de capacidades

lúdicas y de teatralidad corporal, no busca respuestas a las miserias en un pasado mítico. El teatro se concebía como continuación de la vida militante.

Estas ideas fueron abrazadas por Barletta y sus seguidores con el mismo espíritu militante de aquellos anónimos trabajadores pero con un criterio estético distinto, pues entendían que debían buscar en las experiencias superadoras europeas elementos que les permitieran crecer en las proposiciones escénicas. Esta evolución se

apreciará en otra etapa del teatro independiente, a fines de los años cuarenta.

La emergencia de una nueva clase media estimuló la reacción de un público que comenzaba a poner en debate la reiteración de estéticas previsibles y pugnaba por una renovación en la cartelera porteña. Basándose en valores y conductas comunes a los del teatro obrero, se lanzaron a la búsqueda de nuevos textos, de buenas traducciones y de visiones innovadoras. A pesar de no contar con herramientas teóricas y prácticas para poner en marcha poéticas de actuación y dirección de extracción europea, fueron receptivos a los cambios que la prensa de distintas extracciones registraba. Consideraban agotadas o, más drásticamente, negaban las manifestaciones escénicas dominantes en la capital de Argentina. Las crecientes manifestaciones nacionalistas encuentran en distintos pensadores, entre ellos al joven Leónidas Barletta y a los fundadores de los núcleos germinales de teatro libre, enemigos declarados.

Es este punto de intersección, entre un teatro obrero que se licuaba en la pérdida de militantes y el amanecer del teatro autónomo, el que deseo iluminar. Con la intención de despertar el interés en otros investigadores, para que se lancen a la difícil pero necesaria ta-

rea de revisar la historia de nuestro teatro y llenar los espacios vacíos.

Hemos dicho que el teatro se puede convertir en una trinchera de resistencia ante las pretensiones de escamotear los cuerpos y fagocitar las fiestas. Ahí emergen discursos escénicos genuinos, atravesando las grietas, escurriéndose por los suburbios de lo establecido. Y lo hacen como respuesta a las múltiples caras del acto creador, posicionándose contra los designios de la tabla rasa globalizadora. El hombre es vuelto a ser tratado desde su dimensión más inmediata, su medida esencial: su cuerpo. En este territorio personal se libra una batalla, muchas veces desigual. En ella el individuo pelea por conservar esa condición, por no ser pulido en sus singularidades. Es una formidable e imperceptible cinchada, sin concesiones, en donde juegan un papel desequilibrante los encuentros personales.

El teatro obrero, con sus limitaciones, entendía y quería responder desde su oferta didáctica con estos criterios. Sin dudas el movimiento independiente luchó y lucha por un teatro libre y liberador. Teatro obrero, teatro independiente, interrupciones y continuidades, un devenir que insta a pesquisar una y otra vez.

CARLOS FOS

Investigador e historiador teatral

democratización de los discursos críticos



Una tendencia notable en el teatro argentino del siglo XXI es la consolidación de nuevas competencias de los espectadores. Paralelamente a la pauperización de la crítica profesional en los medios masivos (por pérdida de espacio en los suplementos de espectáculos, en comparación con otras áreas, como las de la industria de la televisión, del cine y la música; por exigencias de alta legibilidad que obligan a trivializar el discurso y a usar infografías y recuadros de calificación), se consolida la institución oral del “boca en boca” (vasta red de comentarios de persona a persona) y se produce una democratización de los discursos críticos favorecida por el acceso a los medios digitales.

Aparece la figura del espectador-crítico, que escribe en los blogs, se graba en YouTube o interviene activamente en los espacios de opinión que habilitan los diarios, los programas televisivos y las radios, Alternativa Teatral y decenas de páginas webs. De esta manera se produce una potente proliferación de discursos críticos

(muchos de ellos marcados por el amateurismo, fenómeno característico de otras prácticas en la web), así como la necesidad de redefinir la función del crítico profesional.

Al concretarse el pasaje del espectador al espectador-crítico (quien asume en sus diferentes espacios la triple función original de la crítica teatral desde el siglo XVIII: describir, interpretar y valorar los espectáculos), necesariamente el crítico profesional debe reformularse en la nueva figura de un crítico-filósofo; es decir, alguien que, además de cumplir con la mencionada triple función original, produce pensamiento teatral en otras direcciones. La tarea del crítico-filósofo convive en la web y en la red del boca en boca con la del espectador-crítico. El crítico-filósofo trabaja en páginas especializadas donde no padece las restricciones que le imponen los medios masivos y donde, sin duda, se producen las manifestaciones más valiosas de la crítica actual.

Un caso ejemplar de espectador-crítico es el de Felisa, quien se ha transformado en una verdadera críti-



ca “de culto” en el medio teatral de Buenos Aires. Los teatristas y el público esperan con interés la salida de sus comentarios. Se trata de un ama de casa, de unos setenta años, apasionada por el teatro y que, luego de ver una función, se filma con tecnología de muy bajo presupuesto, edita las imágenes musicalizándolas y luego, cuelga videos en YouTube. El lector interesado podrá consultar allí muchos de sus co-

mentarios con solo apuntar en el buscador “Felisa crítica teatral”. De manera amateur, Felisa busca aproximarse al formato de los columnistas de opinión especializados de la televisión (tal vez sus modelos sean los periodistas de medios masivos Catalina Dlugi o Gabriela Radice). Mira a cámara desde distintos ángulos y planos, utiliza el juego “en espejo”, coloca de fondo la pantalla de su computadora con una

imagen alusiva al espectáculo que está comentando, brevemente (en unos tres minutos) describe e interpreta los diferentes componentes de la obra (resume el argumento, detalla aspectos de la puesta en escena y de la actuación), califica el espectáculo con un determinado número de “felisas” (que ilustra con los dedos de su mano: “siete felisas” son siete dedos levantados en primer plano ante la cámara) y, finalmente, le habla al artista (le da algún consejo, lo felicita, le hace algún reclamo). Felisa es uno de los casos más notables de los nuevos comportamientos de los espectadores.

Las posibilidades de la web, ya sea a través de portales, blogs o grabaciones en YouTube, son infinitas y permiten incluir críticas en audio, historietas y conexiones hipertextuales. Lo cierto es que, si en la década del ochenta un joven necesitaba de un crítico profesional a manera de “padrino” para ingresar a la práctica en los medios gráficos, la radio o la televisión, en el siglo XXI ese joven no necesitaría ningún aval: le bastaría con abrir un blog, un portal o grabarse en YouTube y ser consecuente en el trabajo para hacerse un lugar en el medio.

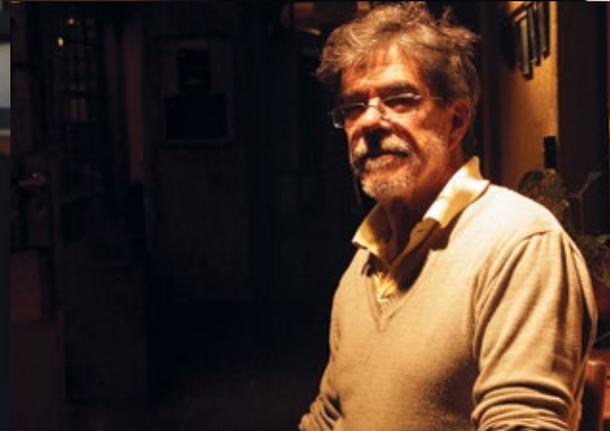
Es frecuente en los teatros independientes encontrar en las carteleras de promoción de los espectáculos numerosos textos de los comentarios digitales. Puede pasar, también, que un crítico que se

destaca por su trabajo no profesional en la web sea convocado a incorporarse en los medios profesionales.

Estas nuevas competencias de los espectadores y la proliferación de los discursos críticos generan un efecto de pasaje del modelo de autoridad al modelo relacional. Para informarse sobre un espectáculo, los espectadores ya no se limitan a la consideración de un comentario crítico de autoridad, sino que atienden al amplio espectro de voces críticas que van del “boca en boca” de amigos, familiares, compañeros de trabajo o desconocidos, a la diversidad de discursos de los medios masivos y de los espacios alternativos. Lo cierto es que nunca hubo tanta producción de discurso crítico en el campo teatral argentino, tanta circulación de información, y que este fenómeno, cada vez más expandido, llegó para quedarse e impacta en la comunidad del campo teatral.

JORGE DUBATTI

Director del Instituto de Artes del Espectáculo
Facultad de Filosofía y Letras,
Universidad de Buenos Aires





MAURICIO KARTUN
Dramaturgo, director

el fenómeno de la máquina

Hace ya cuarenta años que hago teatro. En principio como dramaturgo y en los últimos años también como director. Creo que el teatro, como algunas actividades humanas, tiene anzuelos. Nos plantea una especie de atractivo orgiástico. El teatro es una actividad divertida, social. Buena parte de los cursos de teatro tiene siempre un pequeño porcentaje de gente en busca de novias o novios. Siempre está presente, en el hacer teatral, esto del encuentro. Yo llegué a los veinte años inevitablemente empujado por eso. Escribía narrativa y la narrativa era solitaria, y de pronto encontré un lugar donde podía hacer aquello que sabía, y que de alguna manera me habían dicho que hacía bien, que era escribir. Pero en lugar de hacerlo solo en mi casa, ahora lo hacía en un marco donde aparecía todo lo que en ese momento eran mis pasiones: lo social, la política y las hormonas, naturalmente.

Trascender no es
"yo", es "nosotros".
Es crear ese nosotros,
donde yo nuevo y soy
movido a la vez por
otras fuerzas

da; entonces el acento estaba puesto en la comunicación, no tanto en el resultado artístico. Pero en un momento eso empezó a flaquear. Ahí comenzó la duda y volví a estudiar.

Me metí en dramaturgia en los 80, diez años después de haber estrenado mi primera obra, aceptando la hipótesis de "hace diez años que hago esto, pero no lo hago bien". Después, aparecen otras dudas que tienen que ver con pensar cuánta energía es razonable poner en algo, en términos de energía cotidiana. Pongo un montón de energía en la creación. En un proyecto, ¿qué viene de regreso, qué devuelve? Y lo digo en los términos más vulgares: ¿cobrás por eso? ¿Podés vivir de eso, es razonable hacerlo? Apareció todo esto como una duda muy grande. Y frente a esa duda, una nueva decisión: me volví a casar con el teatro. Volví a consolidar esa pareja, renové votos a fines de los 80, principio de los 90, dejando otras actividades en las que profesionalmente me iba bien, actividades comerciales, para dedicar todo mi tiempo al teatro. Por supuesto que lo administré entre la creación y la

Al principio entré al teatro con tal pasión, con tal euforia, que no sentía el dolor de los golpes. También tenía cierta inconsciencia y una auto-crítica baja, no me calentaba tanto cómo salían las cosas. Empecé haciendo un teatro francamente político, más de barrica-

docencia, buscando los campos de los cuales podía morfar. Pero una vez que decidí trabajar en el campo del teatro y aledaños, entré en un tobogán en el que ya no hubo duda.

Crear sentido

Dramaturgo es alguien que ha incorporado de tal manera sus herramientas que dispone de ellas de manera espontánea. Es decir, tiene la capacidad de resolver con su conocimiento la extraordinaria problemática que plantea, en el caso de la dramaturgia, la escritura de una pieza teatral. Hay diferencias entre alguien que actúa y un actor, entre alguien que dirige y un director. Normalmente hay un tiempo de formación, luego hay un tiempo en que el cuerpo empieza a mecanizar, a sintetizar. Vos incorporás el conocimiento que es sustancia pura; el teatro, los cursos, lo que leés, el teatro que ves. Y hay un momento en que tu cabeza transforma esa sustancia en esencia. En ese momento podés decir: "Soy dramaturgo, soy director", pero alguien te lo tiene que corroborar, siempre hay un afuera que te lo corrobora. Yo todavía me resisto a decir que soy director. Mis amigos me preguntan: "¿Cuándo vas a decirlo?". Cuando el cuerpo y la cabeza me indiquen que efectivamente lo soy.

Mis prácticas creativas siempre implican una energía en la búsqueda de formas. La primera de las energías es esa: la de crear sentido y forma a partir de patrones vagos. Nadie quiere hacer ver una carita con un enchufe, ninguna nube quiere hacer la figura de un barco, pero uno ve eso... Luego está la energía de registrar, porque cuando encontrás algo pequeño, esa semilla, ese núcleo, si no das con las palabras que le den forma, que lo eternicen y le den futuro, se te pierde. Enton-

ces busco, investigo, escribo, hago largos acopios hasta llegar a la hora de la verdad, que es sentarse a escribir. En mi caso trato de armar retiros, irme de Buenos Aires. Es parte del placer de la escritura: correrte de la actividad cotidiana y entender que la escritura es la actividad. De pronto podés pasarte uno o dos meses escribiendo y entrar en ese estado raro, de obsesión. "Tiempo abolido", le decimos nosotros. Un mes metido en la escritura de una obra. Claro que hay que aceptar una hipótesis humana y es que a veces te sale y a veces no te sale. A veces llegás a un primer borrador y la última de las energías la ponés en corregirlo. Ese es otro de los momentos placenteros. El quilombo es escribir; hacer los acopios, corregir, es parte de un proceso placentero. Anda por ahí una frase que dice: "Las ideas te las da Dios pero, después, escribirlas es un infierno". Uno vive un poco en ese estado: el de haber sido premiado por esta profesión, por las ideas que te aparecen, y puteando contra tus propias limitaciones para darles forma.

Al trabajar empiezan a aparecer ciertas zonas de la cáscara del comportamiento del artista: la vanidad, el ego. Arriba está la cáscara y abajo, en lo profundo, está la cimiente, aquello que vos plantás y da otra cosa, y eso es lo verdaderamente importante. Lo trascendente y con lo que te paga el teatro es con tu propia obra, con la sensación de ser alguien diferente después de escribirla, de aceptar que el procedimiento te permite comprender cosas. En el pecado está la penitencia, dice la Biblia, en el hacer está el premio.

La máquina

Soy una parte de un fenómeno social. Cuando uno se entiende en términos de engranaje del fenómeno social, entiende también

el fenómeno de lo trascendente. Trascender no es "yo", es "nosotros". Trascender es crear ese nosotros donde yo nuevo un pedacito y soy movido a la vez por otras fuerzas, y en la totalidad creamos esto que llamamos el teatro y, arriba, el arte. Comprender esto es lo que te vuelve verdaderamente artista.

Sucede una paradoja, porque en la creatividad los artistas ponen algo del ego, algo de la vanidad y de su propio yo, sin el que ningún fenómeno artístico tendría originalidad; pero por otro lado, si no te incorporás al proceso creativo como parte de un fenómeno total, siempre vas a ir al fracaso, siempre terminarás en ese estado de angustia horrorosa en el que terminan las personas vanidosas, que nunca se terminan integrando a la totalidad, si no que se imaginan como una sola pieza en movimiento. El teatro, cuando te incorpora, cuando te da la posibilidad de entrar como parte de su engranaje, lo que te está diciendo es que una pieza toma fuerza de otra y la transmite a una tercera: es el fenómeno de la máquina. Cuando uno acepta esto entra también en el placer extraordinario de la totalidad.

Si yo miro la mi trayectoria estos años lo que veo es que fui dejando poco a poco los atavíos y atributos de lo personal para entenderme en algo mucho más complejo y, por otro lado, extremadamente más placentero, que es lo societario. Yo creo que ese es el fenómeno de la trascendencia; uno está en otros. Algo, un fragmento de lo que uno tiró está ahí, en otros. Esa ha sido la gran modificación; entenderme como parte de una totalidad. El arte cumple esa función y el teatro, en todo caso, acepta ese aporte humilde de ser una parte del arte. Y uno lo que tiene que aceptar es esa condición humilde de saberse un granito dentro de ese lenguaje.



ensanchar el horizonte de lo posible

EDITH SCHER
Matemurga

EL grupo de teatro comunitario de Villa Crespo se formó en un momento convulsionado de la Argentina, en 2002, época de clubes de trueque y asambleas barriales. Matemurga es un grupo que -al igual que sus antecesores, Catalinas Sur y el Circuito Cultural Barracas, entre otros- sustenta su práctica en la idea de arte y transformación social. Es decir que consideramos que el arte, en este caso el teatro, es una práctica transformadora de la comunidad. No la consideramos una mera herramienta, sino una práctica transformadora en sí misma. Esto es: nos interesa actuar, cantar, desde la memoria, la identidad, la celebración, desde y para la comunidad. Esto transforma a los individuos y la relación que tienen entre sí. A partir de este marco se desarrolla la creatividad, una de las facultades más mutiladas de los seres humanos que, si se pone en marcha, multiplica las posibilidades de ensanchamiento del horizonte humano.

Que sepamos por
dónde ir es una
consecuencia de
haber trabajado
tanto

hay protagonistas, sino que el sujeto principal es el nosotros.

Un espacio de pleno sentido

Siento que desde aquí las cosas se pueden transformar. En lo personal, a través de esta tarea a la que decidí dedicarme por completo, puedo hacer convivir una fuerte vocación artística con una participación en lo social. Mi vida se transformó precisamente porque adquirió un sentido: hacer esto para algo, para muchos, sentir que me levanto cada mañana pensando en un proyecto, que la creatividad forma parte de mis sueños y mis insomnios. Eso no es poco, porque me parece que un director, por lo menos en el teatro comunitario, tiene que poder transmitir entusiasmo, más aún en estos momentos complejos.

Por sus características creativas el proyecto hace posible cosas que antes eran impensadas. Esto es muy importante a la hora de pensar en una comunidad; nos da el ejercicio para imaginar que las

Aproximadamente somos setenta integrantes, entre las distintas áreas: elenco de teatro, orquesta, grupos de gestión. Se trabaja con rigor y se ensaya mucho. Siempre desde la inclusión de todas las personas y desde un lugar donde no

cosas pueden ser de otro modo. Es una práctica. He vivido situaciones con doscientas personas a las que conocí a la mañana, y a la tarde están cantando a dos o tres voces. Y me dicen: “¿Cómo hacés?”; yo no tengo más explicación que contar que les explico a unos cómo cantar la primera voz, a otros cómo cantar la segunda y a otros la tercera, y luego nos juntamos y cantamos. Hay una creencia muy fuerte de que hacer estas cosas es posible, y así me debo plantar. Así se debe plantar un director de teatro comunitario para que sean posibles las cosas, porque todo juega en contra. Todo parece decir que no se puede trabajar, que no va a haber dinero, que no va a haber tiempo, que el individualismo va a ganar, que no se puede soñar. Y bueno, el espacio y la convicción van demostrando lo contrario.

En estos espacios se respira el deseo de hacer cosas que en soledad son mucho más difíciles de hacer. Cuando uno ve un espectáculo y ve que participa alguien que podría ser su vecina, su tía, su hija, o uno mismo, siente habilitado un espacio que la sociedad en general no habilita. Acá ves gente de todas las edades -porque a estos espacios vienen niños y gente muy mayor-, a diferencia de la sociedad de consumo, que está muy segmentada, y eso resulta muy atractivo. Cuando entrás y empezás a vivir la experiencia de estar en un grupo de teatro comunitario, percibís un entusiasmo que resulta contagioso; porque uno ve concretamente que las cosas van avanzando y se van haciendo. Antes, nada; ahora, un espectáculo. Antes, nada; ahora, una escena, dos escenas, tres escenas; todos haciendo cosas que antes no hacíamos. Eso es muy concreto y eso mueve mucho interiormente.

Mover lo quieto

El teatro comunitario es un espacio de aportes colectivos, donde debe mediar una mirada de dirección que aporte una función poética. Ese es el teatro que me interesa, el de todos los aportes y surgido desde el territorio.

La vida de un director de teatro comunitario no está marcada solo por lo creativo. Uno se acostumbra a vivir con el teatro y no lo considera como una actividad para realizar cuando hay tiempo libre, sino para todo el tiempo. Está mezclado también con cuestiones de gestión. De pronto hay que suspender un ensayo para redactar un pedido de subsidio, hacer llamadas para organizar cosas. Más allá de que hay otras personas que también se ocupan, esto también forma parte de la tarea de la dirección.

Me gusta trabajar con compañeros, que surjan cosas inesperadas, y sentir que el tiempo y la experiencia, me permiten no dudar y arriesgar. Todo lo hecho nos habilita y nos da confianza en lo que podemos dar. Que sepamos por dónde ir es una consecuencia de haber trabajado tanto, aunque las situaciones sean nuevas.

Al mismo tiempo de sentir esta seguridad, a veces se duda del camino; está lleno de vicisitudes. A veces, uno se plantea por qué dejó otros caminos de lado, incluso pensando en que la situación económica podría ser un poco mejor. En fin, pueden aparecer situaciones difíciles que a uno lo frustran. No tanto desde lo creativo, porque a la ansiedad de armar una obra y a la presión del grupo uno se acostumbra. Pero cuando la adversidad es mayor o la dinámica grupal se complejiza, todo eso tira para abajo. Y después uno piensa en la tota-

lidad y termina decidiendo que sí. Son mucho mayores el deseo y la convicción que los obstáculos. Siempre hablamos de estos temas en la Red de Teatro Comunitario.

Particularmente yo siento un fuerte mandato de cumplir con lo que mis maestros, Bianchi y Talento, me transmitieron: que si uno se pone al frente, hace una convocatoria y genera entusiasmo en un montón de personas, el proyecto debe seguir. Uno no puede abortar. Y es importante transmitir a los demás sobre el cuidado que hay que tener con los otros, con la gente que asume estas tareas. Estamos muy acostumbrados a pedir y exigir a quien tenemos enfrente, pero acá se practica y se vive eso de que todos den. Dar significa hacer silencio. Significa que si un compañero se pone demasiado individualista, hay que poder decírselo. Y no seré yo, como directora, la única que tiene esa palabra.

Luego de muchos años de dedicarme a esto, escribí Teatro de vecinos. De la comunidad para la comunidad (2010). Movida por el deseo de que quedaran plasmadas aquellas cosas que me habían conmovido. Es alto el grado de enamoramiento que tengo con esta práctica y con querer transmitirla apasionadamente. Hay gente que me dice que el libro la conmueve y que le da ganas de hacer. Eso me gusta mucho; mover lo quieto, mover lo que aparentemente es inmóvil, lo que parece que no se puede modificar.

Cuando nos referimos a la idea del arte y transformación social nos referimos a estas cuestiones de la subjetividad cultural, no a una cuestión instrumental. La idea es ensanchar el horizonte de lo posible y hacer cosas que antes de hacerlas parecían imposibles.



en parámetros de éxito somos un fracaso

DIEGO MAURIÑO

Teatro del Perro

Hago teatro y música desde muy chico, desde los siete años, y desde un tiempo a esta parte siempre me pensé en relación a un espacio. Por la necesidad de investigar, de dar clases, de un espacio que no esté ligado a ciertas exigencias del mercado. Cuando empecé a hacer teatro de sala profesionalmente, el denominado “teatro off” o “under”, que ya había tenido una gran expansión, tenía un montón de reglas, a mi entender poco genuinas. Producto de esa necesidad y de la insatisfacción de cómo llevaban estas salas, empezaron a aparecer algunos espacios que ahora son muy comunes y que proliferaron mucho: casas, fábricas y alquileres destinados para otros rubros devenidos en espacios teatrales. Era una necesidad de los productores, actores, actrices, investigadores. El Teatro del Perro es de esa camada.

Hubo un hito claro en relación al desarrollo de estos nuevos espacios artístico culturales: la tragedia de Cromañón en 2004. Las exi-

Está el teatro off,
el teatro under,
el off del off
y el teatro a pérdida,
que es el nuestro

terminan siendo similares, pero en su momento fueron muy distintas.

Esta situación es muy relevante porque las condiciones de la sala, incluso del borderaux, condicionan directamente la producción. Si producís en un espacio que te dice: “Estás en cartel mientras se sostenga el ritual teatral”, es una cosa. Si producís pagando la sala de ensayo, para finalmente estar en cartel mientras que llenes la sala, las condiciones de producción son completamente distintas; los intereses se corren de la relación con el público a la relación con el mercado. La relación de intereses entre el artista y el espectador cambia si la pensás a través del producto, del mercado, del dueño de sala o de la prensa, o si la pensás a través de la trascendencia.

La subsistencia del espacio

El Teatro del Perro surgió como un espacio de acción e investigación sobre las artes escénicas, y es el objetivo que sigue persiguiendo. El acuerdo con los artistas no prevé una fecha de estreno ni

gencias con los espacios se modificaron luego de la tragedia, especialmente en la Ciudad de Buenos Aires. Se empezó a dar otra batalla cultural, empiezan a surgir otras agrupaciones. Ahora estamos todos trabajando juntos, porque las problemáticas

de finalización. Lo que se programa se mantiene en cartel hasta que, entre el elenco, lo que sucede en el espacio y el público, se decide colectivamente que es tiempo de sacarlo de cartel.

Juegan otros parámetros para la subsistencia del espacio, que no son los económicos. Uno de ellos se incluye en el nombre: no es un estudio, es un teatro. Y si bien la administración es privada, el nombre propone una función pública. Si tu teatro replica las lógicas de un comercio, por favor, sacá el nombre de teatro, porque es una mala praxis, un acto de hipocresía muy perverso.

El Teatro del Perro no se sostiene económicamente en términos comerciales, de ganancia, pero sí como espacio de producción, de creación, de investigación. Nosotros inventamos una nueva categoría del teatro: está el teatro off, el teatro under, el off del off y el teatro a pérdida, que es el nuestro.

Los ingresos que tenemos permiten pagar los gastos e ir creciendo lentamente en infraestructura. Recién ahora, se sumó gente que se encarga específicamente de los subsidios. Por primera vez tenemos subsidios de equipamiento, luces nuevas y subsidio de funcionamiento, que alcanzan para subsanar algunos déficit que antes se traducían en crecimiento demasiado paulatino. Me parece importante entender dónde están las esencias de uno en relación a la producción; en ese sentido nunca sentí que el Teatro del Perro haya sido precario. En cuestiones edilicias sí, en cuestiones iluminotécnicas, a veces. Hubo momentos de precariedad pero no en la relación a la audiencia, ni a la investigación, ni en relación a la calidad del ritual escénico.

A mi me enoja cuando se le adjudica a la línea subsidiaria la capacidad de poner en crisis el desarrollo cultural. No hay que darles a las políticas estatales el falso poder de poner en crisis la producción artística. Las políticas gubernamentales pueden afectar las condiciones de proliferación, pero el arte va a proliferar por más que lo limite la clandestinidad. Nos quieren clandestinos, pero eso no va a impedir que el arte prolifere. Esto está sabido, ninguna vanguardia y ninguna época compleja generó mal arte.

Tracción de realidades

Me interesan poéticamente este tipo de espacios, no solo éticamente sino también estéticamente. El tamaño no es una condición que incida en el éxito del espacio. No es que me gustaría actuar, dirigir o producir en condiciones mayores que éstas. Hay algo de cómo se entrena, cómo se investiga, cómo se produce en espacios de estas características, con esta distancia respecto del público y este involucramiento con el espacio, que construye la realidad de la sala.

Después de diez años trabajando acá puedo decir que este tipo de teatro me resulta relevante. Es el tipo de teatro que me interesa investigar, el lugar donde me interesa producir. Por eso me quedo acá. Todo lo demás es intransferible; la cantidad de experiencias específicas que uno atraviesa por tener un espacio, defenderlo de ataques directos o persecuciones de políticas anti-culturales. Atravesar eso a uno lo pone en una instancia muy íntima de deseo. Si no está ese deseo uno se amarga mucho porque, en parámetros de éxito, somos un fracaso.

En cuanto al mercado El Perro es un fracaso, estamos en el mismo lugar que hace diez años. Pero otra posición puede ser muy torturante también; no mucha gente necesariamente es feliz cuando adquiere esos parámetros de éxito de mercado, no es para todos eso. Este espacio me enseñó a darme cuenta de que el teatro que me interesa y que me hace feliz ver y hacer es el teatro artesanal, de trabajo, de inversión, el trabajo a pérdida. Tal vez es un poco precaria la vida del teatrista a pérdida en sus características más visibles, pero por dentro crecés mucho.

Está bueno tener hambre de teatro pero creo que es importante construir un teatro que genere hambre. Hambre de cultura, de pulsión, de empatía, de necesidad del otro, de crítica al otro, de tracción sobre la realidad. En mi definición personal, el arte tracciona sobre la realidad, no solo sobre la propia realidad o la del micromundo de aceptación que uno se construyó, sino sobre las realidades. Para que un espacio traccione políticamente tiene que plantearse en qué y en dónde está poniendo sus herramientas, sus capacidades y sus responsabilidades en tanto agente cultural. Si uno entiende el hecho artístico escénico como un acto de comunicación, si el espectador te ve como un agente social, bueno, tal vez el teatro que hagas en sala pueda ser relevante, porque ahí acuden porciones de sociedad.

Hay un mapa de responsabilidad que está bueno que nos repartamos, me parece a mí. Y en este momento me parece que el arte, el hecho escénico, cultural, es muy vital. Si vos le preguntás a mi intelecto si hay arreglo para la humanidad, si va hacia lugares más luminosos, te digo que no. Pero si le preguntás a mi cuerpo, te digo que sí.



elegir un camino

ELVIRA ONETTO

Actriz, directora

Siempre he ido por lugares marginales en relación al teatro. Tanto por la temática como por los lugares y las personas con quienes he trabajado. La gente que más admiro es aquella que mantiene una ética y que trabaja y hace lo que quiere. Yo fui haciendo, eligiendo, aceptando o no las oportunidades que se daban. Nunca me gustó la idea de carrera, me parece mejor la de camino.

De chica era muy física; vivía en una casa con un gran fondo, entonces mis juegos eran principalmente corporales. Ese era el lugar de la imaginación, donde teníamos libertad. El cuerpo tenía mucha importancia y el cuerpo imaginario también. Ahí surgieron las que reconozco como primeras representaciones.

La danza me atraía mucho, pero me fui dando cuenta de que no tenía disciplina de bailarina, y tampoco me expresaba esa forma tan predeterminada. Comencé a formarme en expresión corporal, práctica

Fui haciendo lo que más quería, pagando el precio de hacer algo que no te resuelve la vida práctica

primera vez que estuve arriba del escenario haciendo un ejercicio fue para mí una epifanía. Sentí que ese era mi lugar, arriba del escenario, con un público que me espectara. Me sentí actriz ese día.

Con los años nunca pensé en lo que me convenía; fui haciendo lo que más quería, pagando el precio de hacer algo que no te resuelve la vida práctica. Trabajé de muchas cosas, siempre relacionadas con el arte, y pasé hambre muchos años, pero valió la pena. Me sirvió muchísimo tener siempre el recurso de dar clases; eso me sostuvo.

Así fui saltando de un escenario a otro con bastante fortuna, y enseguida trabajé con los que para mí son los mejores maestros: Pavlovsky, Bartís, Briski, con todos ellos. Y ahí seguí aprendiendo. Mi formación no es académica, pero se puede aprender muchísimo haciendo. Luego depende de uno completar esa formación.

Compartir una ética

De muy joven tenía grupos de gente a los que les daba clases

devaluada y que yo rescato, porque creo que para el actor todo lo que pueda abreviar el propio cuerpo es fundamental. De eso se trata esa disciplina, de imaginar con el cuerpo. Mi maestra sugirió que tomara clases de teatro para completar mi formación y así fue. La

de expresión corporal. Cuando empezás a enseñar, empezás a aprender un montón de otras cosas; desde dinámicas de grupo hasta ver en otros cosas que te sirven para tu propia práctica. Una buena maestra es para mí alguien que te presta verdadera atención y extrae de vos aquella potencia que podés desarrollar. Es alguien generoso. Si no sos generosa como maestra, si te guardás claves que pueden ayudar al otro, sonaste como persona. Y el teatro es una actividad de solidaridad, es como un equipo de fútbol: tienen que patear todos para el mismo arco y funciona cuando todos están conectados entre sí, cuando se miran, cuando saben la jugada.

En el teatro que a mí me interesa, si estás con otros, es fundamental la solidaridad con el trabajo. Porque el teatro depende del esfuerzo de todos y de lo que cada uno pueda aportar. Es un proyecto solidario posible. Independientemente de lo fáctico, lo que tiene que ver con lo artístico tiene que ver con lo solidario, en el sentido de la comunicación, de que prevalezca aquello por lo que estamos reunidos.

Muchos de los proyectos teatrales son autogestionados; creo que eso tiene que ver con una creatividad producto de la carencia. El teatro es un proyecto posible para hacer ahora, acá, en este living, en un cuarto para cuatro personas. En momentos difíciles es algo que nuclea, que produce que un grupo tenga una motivación. Es una forma de militancia en ese sentido. Es un lugar de mucho disfrute y genera una ética propia. Mantener una ética grupal es lo mejor que te puede pasar, tener una mística sobre lo que estás haciendo, luchar todos por algo, por que una obra se haga y se muestre y convoque gente. Por eso creo que en tiempos difíciles el teatro es una actividad que agrupa y une.

Subtextos

Cuando uno está trabajando un rol en una obra no tiene un horario fijo; se está en sintonía con eso. No estás todo el día pensando en el personaje pero estás conectado. Una de las primeras cosas que debe poder hacer un actor es disociar: estar pasando letra mientras cocina, por ejemplo. Cuando tenés el texto más aprendido, pensás en las acciones físicas, que son aquellos subtextos que los textos tienen. El texto es lo que se dice, pero también cómo se lo dice. Es fundamental la acción física que te marca la dirección y, en la escena, la acción física está debajo del texto, lo acompaña todo el tiempo. No me refiero al movimiento concreto, sino a la acción física como subtexto. Ayuda mucho estar liviana, no estar estudiando, poder moverte y probar cosas.

El teatro es una materia muy cambiante. Dentro de un monólogo vos podés pasar por muchísimas acciones físicas diferentes, que a veces no tienen que ver con lo que el texto dice. Cambia toda la escena cuando tenés otra intención en lo que decís. Y cómo decís tiene que ver con cómo el otro responde: el otro, a su vez, está diciendo eso por primera vez. Por primera vez, digo, porque si hacés una obra doscientas funciones y la hacés con los ojos cerrados, entra lo peor: que te vuelvas mecánico, que digas la letra al pie de la letra del otro. Eso es letal. Hay que combatirlo porque es muy fácil que suceda. Hay que volver a prestar atención. Si estás conectado con el otro y no estás pensando que estás representando para el público, la escena va a tener vida; si no, se vuelve una repetición y es el teatro mortal. Eso también se enseña. “Representar” es una palabra jorobada; en reali-

dad es “revivir”, pasar cada día por eso como si fuera la primera vez. Escucharte y escuchar al otro.

Materia para moldear

Cuando estás en escena se te diluyen los problemas, la gripe, la fiebre, el dolor de cintura. Es muy bueno ser actor. Un sentimiento muy particular de esta profesión es que si no estás actuando, si no estás ensayando, no sos actor. El actor siente que no es nada cuando no tiene un proyecto. Hay gente más adicta que otra a actuar. En mi caso, como dirijo, si no estoy actuando pero tengo un proyecto de dirección, no siento ese vacío, siento que tengo una materia para amasar.

Me hice directora y en eso también aprendí como actriz. Desde afuera entendés otras cosas. Entendés que un director lo que quiere es que vos estés bien, que des lo mejor. El comentario no es una crítica sin sentido. Si escuchás bien lo que un director inteligente te dice, podés aprovecharlo para estar mejor y trabajar sobre eso. La obra incluye al director no solo en el proceso de creación, sino en todas las funciones: si cada función está viva hay materia para moldear.

Es terrible ser directora. Es como ser madre soltera, porque no podés dejar ninguna responsabilidad en otro. Tenés que tener todos los piolines. Eso fue lo primero que sentí cuando empecé a dirigir. Es apasionante. Durante la función sufrís, estás haciendo fuerza para que todo salga y caiga en el momento que vos querés, y terminás agotada. Como actriz pasa lo contrario: cuando actuás, salís de la función limpia; te has expresado, te has manifestado.



perdimos la vergüenza

YANINA MACHACA

Bajo Flores Teatro Comunitario

Todos los sábados desde 2012 nos reunimos con el grupo de teatro comunitario en la plaza del barrio, en el Bajo Flores. En el grupo somos unos veinte, entre compañeras y compañeros de todas las edades y de todas las nacionalidades.

Los encuentros no se cancelan por nada, ni siquiera si llueve, aunque estemos en un espacio abierto. El sábado en la plaza es sagrado. Muchos pertenecemos a un movimiento social, y trabajamos en el barrio. Después de terminar nuestra actividad por la mañana, nos vamos reuniendo. Todos llegan en bici y, si hace frío, con sus pilotos, bien abrigados, se acercan con mate para compartir y para levantar la temperatura.

Algunos compañeros que no hacen teatro, pero que nos acompañan siempre, ya se acuerdan las obras de memoria. Nos ven ensayando y se dan cuenta de cada cambio que hay en las pasadas;

En las obras hablamos de la discriminación, de la falta de urbanización en la villa y la gente se identifica con las historias

corriendo”. Y yo les digo que sí, que era yo, y que lo que estábamos haciendo es teatro.

En mi barrio también pasa

El grupo de teatro es un espacio de intercambio, para conocerse. En la villa somos mucha gente; hay historias de todo tipo y ahí tenemos la posibilidad de intercambiar. En la semana tal vez nos cruzamos pero estamos todos trabajando o metidos en nuestras cosas. Entonces es muy valioso reunirnos el sábado; es un espacio muy importante sobre todo para las compañeras que tuvieron que venir a Buenos Aires sin sus familias, y a veces están solas.

En las obras hablamos de la discriminación, de la falta de urbanización de la villa. Y la gente se identifica con las historias porque en ellas contamos las cosas que nos pasan. Por ejemplo contamos

cosas en el vestuario, de los textos o en las canciones.

A la gente que está en la plaza o que pasa caminando también le llamamos la atención. Se quedan mirando los ensayos, como que no entienden qué hacemos y quieren ver de qué se trata. Me dicen: “Te vi ahí

que la mayoría de las compañeras son de Bolivia, Perú y Paraguay, y dejaron a sus familias en su país, pero vinieron por algo y lo armaron acá, desde cero. También contamos sobre los problemas de alquiler de la villa, donde no le alquilan a gente con bebés. Y quienes ven las obras te dicen: “En mi barrio también pasa”.

Encontrarnos en la plaza, aparte de ser un recreo y un momento para disfrutar y para conocer nuevas personas, nos permite conversar sobre las cosas que nos pasan, sobre la realidad de nuestro lugar y también sobre las cosas lindas que no salen en el noticiero, porque ahí siempre muestran lo peor de los barrios. Nuestro teatro es un espacio de comunicación y ahí podemos contar nuestras situaciones con humor, tratando de que la gente vea las cosas que no suelen contarse.

Las funciones las damos generalmente allí mismo. Y en los cortes que realiza el movimiento popular. Ahí mis compañeras bailan los bailes típicos de su país, con su ropa bien preparada, y nosotros presentamos la obra de teatro que estemos trabajando. Ya hicimos varias obras, y algunas las presentamos en el espacio que tiene el movimiento en Palermo. Ahí organizamos también un festival que es muy lindo porque es un espacio donde nos encontramos con muchas compañeras que son de otros barrios. Hay, aparte, gente que se suma que no es del movimiento y que viene a colaborar con nosotros.

Hacemos también clases de canto, acompañándonos con guitarra, charango y con otros instrumentos. Inventamos nuestras propias canciones contando historias del barrio, de la villa. En las can-

ciones incluimos diferentes temas que salen de lo que vamos conversando acerca de nuestras historias de vida.

Formas de crecer y militar

Yo soy rescatista comunitaria. Y gracias al movimiento social y a nuestra lucha logramos mucho: logramos tener un coche bomba y una ambulancia, con la que podemos ayudar a más gente. Cambió totalmente el barrio gracias a que estamos unidos y pedimos lo que nos merecemos. Queremos contarlo porque la gente a veces no lo sabe.

Me gusta ser rescatista y para mi es un lugar de militancia. La corriente villera nos dio la oportunidad de aprender: yo creía que era un trabajo de hombre, y ahora lo puedo hacer. Nos reunimos y aprendimos; me gusta avanzar. Participo de esa forma: siendo rescatista y haciendo teatro comunitario. Lo veo como espacio militante porque pertenezco al grupo de teatro y hacemos cosas para que crezca y contamos cosas que nos importan.

Hay otras compañeras que militan de otras formas. Cada uno tiene su manera de ayudar. También hay gente que no era del movimiento y se terminó sumando gracias al teatro. Antes no conocíamos a muchas de ellas y ahora gracias al teatro se hicieron militantes. Creo que cada uno tiene su manera de militar y de aprender, de seguir creciendo de alguna manera.

Hablar más fuerte

El profe se aleja y, como hay compañeras muy tímidas, nos insiste en que hablemos más alto, nos dice que nos tienen que escu-

char. Esto es teatro comunitario, tratás de expresarte de otra forma, querés que te oigan y que tu voz le llegue a toda la plaza.

Empezamos con un tema y nos ponemos de acuerdo: “Voy a decir esto o lo otro”. Cada una pone su texto, su palabra, cada una lo tiene que hacer mejor todavía. Hay compañeras que son madres y que trabajan, entonces nos reemplazamos entre nosotras. No tenemos nada escrito, las canciones nomás.

Cuando ensayamos, tenemos que pasar, por ejemplo, de estar tristes a estar felices; tenemos que cambiar la cara, la voz, el cuerpo. Siempre es más fácil hacer un personaje triste que uno más alegre. Por ejemplo, si la plaza tiene que “cubrirse de amor”, decimos, lo exageramos: nos tenemos que transformar realmente. Tenemos que hacerlo bien exagerado para que la gente que mira se dé cuenta de lo que está pasando. Y ahí sí nos transformamos, porque pasar del amor al odio o a la tristeza cambia tu cuerpo, tu voz, tu forma de caminar, todo. Venimos al grupo de teatro a hacer estas transformaciones, a cambiar, a hacer algo distinto de lo que hacemos en la casa o en el trabajo.

A todas nos pasa lo mismo: desde que venimos al grupo no nos da vergüenza contar cosas, perdimos la vergüenza. Creo que gracias al teatro tengo más amigos, puedo hablar más fuerte y hablar en público. Nosotros damos charlas en el barrio sobre primeros auxilios y hacer teatro nos dio mucha confianza para hablar con la gente, para poder expresarnos mejor y que la gente se interese y pueda preguntar.



precursores comunitarios

ANDRES BINETTI

Teatro del Pueblo

Soy dramaturgo, director teatral, docente y parte de la Fundación Somigliana, del Teatro del Pueblo, donde programo. Somos nueve personas las que programamos y todas trabajamos ad honorem.

Fundado por Leónidas Barletta en 1930, el Teatro del Pueblo es uno de los primeros teatros independientes de Argentina y de Latinoamérica, donde se estrenaron miles de obras, entre ellas, las cinco primeras de Roberto Arlt. Desde que lo maneja la Fundación Somigliana, el teatro dedicado está exclusivamente al autor nacional. Tuvo períodos donde no funcionó, y otro donde fue el Teatro de la Campana. Giró por varios lugares; estuvo un tiempo donde ahora está el Teatro San Martín, y el año que viene nos mudamos nuevamente y por primera vez vamos a tener un espacio propio. Es un teatro que trata de trabajar en función de

No sé si me interesa tanto el espectáculo sino el proceso de ensayo

popular. Está muy vinculado a la comunidad, con entradas populares y con una programación muy diversa. Por acá pasaron la mayoría de los trabajadores del teatro de Buenos Aires, mucha gente de las provincias, se le han abierto posibilidades a muchos. Yo, por ejemplo, pude estrenar mi primera obra aquí, aun siendo alumno de la Escuela Metropolitana de Arte Dramático (EMAD).

Creo que con el Teatro del Pueblo cumplimos un rol importante en la sociedad, porque contribuimos a que haya espacios que no responden a una lógica de programación que tenga que ver exclusivamente con estéticas. Lo que vivimos en Buenos Aires es un festival permanente de teatro, una libertad creativa extraordinaria; somos uno de los países con mayor cantidad de teatro del mundo. Y me parece una vuelta interesante que trabajemos con la limitación de presentar obras de autores nacionales. A la vez, al no necesitar hacer rentable el bordereaux, porque dependemos de la fundación, podemos programar con libertad. Los programadores somos un grupo diverso y,

la vocación teatral y cumple con la Ley Nacional del Teatro. Acá los elencos ensayan gratis, no se les cobra seguro ni se cobra el técnico.

Habiendo comenzado con Barletta, el teatro tiene un gran bagaje de la idea del teatro popular.

si bien discutimos bastante, a todos nos interesa programar espectáculos de calidad, que sean interesantes pero que no que respondan a una única estética. Eso, me parece, es un beneficio para la comunidad.

Desafío y conquista

Originalmente, en los años 30, Barletta trabajaba con la idea de un teatro volcado a lo vocacional, una idea bastante francesa, de actores que hacían todo, de cooperativas. Esto se fue replicando en distintas épocas; como lo que fue después el teatro de la Boero: el teatro independiente como espacio de resistencia. Se horizontalizaba el trabajo; un día actuabas, otro día eras boletero, se construían las escenografías. Es una línea de teatro independiente que sigue hasta hoy, con vocación de autogestión, de no dependencia y de que la obra de teatro es un fin en sí mismo, no un objeto comercial. Este panorama fue teniendo distintos nombres; "alternativo", "underground", y hasta hoy en día trabaja con esos principios. Barletta tenía varios manuales; el manual del actor, el del director, es muy interesante. Tenía una estructura muy férrea, e ideológicamente muy presente. Lo que probablemente se haya perdido o transformado es la idea de grupo estable.

En Buenos Aires quedan pocas de estas compañías estables, donde trabajan los mismos integrantes durante una temporada larga y van desarrollando una estética. No me parece mal tampoco, con la circulación de directores, actores, autores, se generan cosas muy ricas. En mi caso, por ejemplo, tengo un grupo grande de actores y actrices con los que trabajo, con algunos hace mucho tiempo, pero no lo hacemos sistemáticamente como compañía estable. Nos vamos jun-

tando cuando podemos y encaramos un proyecto. Hoy en día es difícil generar una compañía sin apoyo externo, económico, sobre todo. Las grandes compañías tienen algún apoyo en general, probablemente estatal. Por ahora hacemos esta especie de teatro de guerrillas: nos juntamos en el monte, hacemos una pequeña guerrilla, nos separamos de vuelta y luego volvemos.

Hay algo del teatro off o periférico, alternativo, como lo quieras llamar, que tiene que ver más con el desafío y con la conquista. Si hacés un éxito con un material, no buscás repetirlo como estética ni como relato, sino que vas a buscar otra cosa. Ahí hay un devenir que no tiene que ver con la idea de sistematizar sino de búsqueda, de perderse en lugares y ver qué pasa. Lo íntimo es lo colectivo en el proceso de creación. Yo, si fuera por mí, ensayaría mucho más. No sé si me interesa tanto el espectáculo sino el proceso de ensayo. Bartís dice: "Un ensayo es como una patrulla perdida en el desierto". Estamos todos tratando de generar algo que sea conmovedor, poderoso, que sea bello. Esos lugares son de mucho goce y placer, están muy territorializados.

Y mientras pueda quiero hacer solo lo que tengo ganas realmente de hacer, lo que me genera deseo. Eso es lo que retroalimenta la energía.

Público y sala

Es compleja la idea del público, porque es una entidad abstracta. Para mí es alucinante la diversidad. Nosotros tratamos de generar vínculos con los barrios. Cuando estamos en un teatro salimos

a volantear, a convocar a la gente. A mí me interesa la diversidad del público, no solo el público culto teatral que sigue los espectáculos del off, que es súper bienvenido por supuesto, pero también me interesa y trato de que venga un público más amplio. No creo que sea un iconoclasta o un artista que hace una cosa demasiado compleja que no se pueda entender. En el teatro tenemos vocación por lo popular; si bien no somos populares en términos de cantidad de espectadores, sí tenemos la vocación del teatro popular, que viene de esa línea de Barletta, del teatro independiente de los 50, los 60 y los 70.

Somos un teatro del circuito independiente que tiene una de las salas más grandes del circuito, la Sala Somigliana, de ciento ochenta localidades. Eso es a veces un problema, porque es difícil encontrar programación para esta sala, es difícil encontrar espectáculos que resistan esa cantidad de espectadores. Nosotros no exigimos que la sala esté llena, pero es difícil encontrar directores que se animen a una sala tan grande. La sala de abajo tiene sesenta localidades, y recibimos muchos más pedidos para programar ahí. En ese sentido el teatro se ha ido achicando: salas de treinta, veinte, diez localidades. Lo cual es interesantísimo, pero esas cantidades no te permiten vivir de la función.

Siempre entendí que lo que me hace feliz y me concilia con la vida es hacer el espectáculo que quiero hacer; y después correrá la suerte que corra. Si hay cincuenta, treinta o cien personas en la platea, no me cambia demasiado. Soy feliz cuando veo el espectáculo y digo: "Esto es lo que quería hacer".



una materialidad inmaterial

LEANDRA RODRÍGUEZ

Iluminadora

Una profesora de literatura nos llevó a ver una obra y descubrí una sensación extraña, que nunca había sentido frente a nada: me di cuenta que mi futuro iba a ser en el teatro. En ese momento, a los dieciséis años, pensé que iba a ser directora.

Tuve la suerte de empezar a trabajar en este mundo desde adolescente. Mis primeras actividades fueron como asistente de dirección, en pequeñas giras donde había que poner un poco de cabeza de producción, y donde descubrí que tenía cierta destreza. Empecé a buscar trabajo de todo lo que fuera del ámbito teatral y llegué a trabajar en la boletería de un teatro. Ese fue para mí el puente hacia la iluminación, porque un amigo operador de luces de esa sala iba a renunciar al puesto y le pedí que me entrenara. Empecé a operar las luces y al poco tiempo me ofreció hacer un diseño. Me parecía una locura. Me encajó unos filtros en la mano, me organizó la cita y fui a un ensayo.

La manera ideal de trabajar es ser permeables, todos, y tener en claro los roles y las responsabilidades

herramientas podía hacer una propuesta visual. Ese fue mi primer diseño, que me llevó de gira por Alemania, Estados Unidos, Brasil, Perú; una cosa delirante. Yo discutiéndole a mi amigo, diciéndole que no era diseñadora, pero él insistía y se me abrió el universo.

Por un tiempo renegué de la iluminación, porque siempre consideraba que me quería formar como directora. Pero después me di cuenta que tenía una mirada esquemática sobre mí misma, que tenía en mis manos una cosa que era alucinante que me llevaba a lugares inesperados. Es lógico no haberlo soñado: producir esa materialidad inmaterial, eso imposible de agarrar y pensar, es difícil de ser imaginado. Tenemos tan metido en el inconsciente el tema de la luz en nuestros días, que no pensamos la iluminación como un hecho voluntario. Parece que ya está resuelto. Pero la luz pide un trabajo organizado, meticuloso, que se asemeja mucho al trabajo del director en la escena.

En esta locura impuesta, pero a la vez deseada, me encontré con un material alucinante que me inspiró a proponer ideas. El ensayo de por sí me ofrecía imágenes, era un material muy sensible, minimalista diría. Y sentí que con mis pocas

Organizar el conocimiento

La Escuela Metropolitana de Arte Dramático (EMAD) nos obligó a todos los autodidactas, que somos los que llevamos el oficio, a organizar el conocimiento para ponerlo a disposición de otras personas. Lo que no recibimos organizadamente, tenemos ahora la obligación de impartirlo organizadamente. Es alucinante el proceso formativo final que vamos teniendo sobre esta materia que en principio no tenía un lugar de formación concreta. Así nos encontramos acá, dentro de este grupo de docentes que viene de lugares recónditos, unidos por la profesión. De la arquitectura, de la dirección, de la técnica, de una formación variada que nos permite abordar zonas diferentes. Esto nos posibilita la organización del conocimiento y la información, y nos profesionaliza.

La formación universitaria todavía suele estar lejos de la práctica. En la EMAD logramos acercar la práctica a algo más concreto. En esta carrera inmediatamente ingresás a ese mundo, por alguna invitación, a montaje, y te empieza a deslumbrar. Muchos chicos resignan un sueldo de una oficina, que les hubiera dado una moto dentro de unos meses, para hacer un trabajo de técnico en el que van a ganar centavos, pero donde van a estar en una escalera, subidos a una parrilla, manipulando faroles. El fierro te llama si estás en la técnica. Y es un espacio de intercambio.

Elecciones

Mi elección es el diseño. Me pasa algo en el estado de ánimo desde el momento en que salgo de mi casa hasta que llego a la puerta

de un teatro, que me hace elegir diariamente este camino. Lo afectivo, las desilusiones, los errores, las cuestiones personales, te impactan en tu ánimo. Uno puede salir de determinado estado de diversas maneras. Y a mí no me falla cuando voy a trabajar. Es rara esta asociación: que te cambie la vida para bien porque te vas a trabajar. Piso cada día tres teatros, siempre. Y desde que empecé a pensar en estas cuestiones, elijo trabajar en el teatro.

No puedo tomarme como paradigma, no funciona así. Yo no tengo hijos por ejemplo; es súper distinto cómo encaro yo la profesión que alguien con otras responsabilidades. Yo vivo de esto, pero de un modo que no sé si otros quisieran vivir. Otros tienen otras ambiciones o expectativas económicas, y acá hay mucho de bohemia, de sacrificio. El oficio de la iluminación te ofrece otras alternativas económicamente más rentables, pero dedicarte a ese otro tipo de espacios te tiene que interesar también. En este país tenemos mucha producción, mucha gente de formación artística, en teatro fundamentalmente; pero no estamos al nivel de los recursos que el sector exige.

En equipo somos mejores

La tarea en conjunto hace que este oficio sea interesante para mí. Nos juntamos diez personas, de cualquier lugar, y ahí estamos, los desconocidos, trabajando para una misma cosa. Así nos vamos conociendo y das por hecho que va a estar todo bien, que tiene que funcionar. No hay otra experiencia que te de ese trabajo en equipo. Entiendo que también me dedico al teatro porque resuelve cosas de mi personalidad. En el grupo funciona. Adentro del equipo somos mejores.

Tuve que aprender a evaluar cuándo aceptar, y cuándo no, la realización de un trabajo. Analizar las condiciones. Evaluar si hay escenografía, si hay vestuario, si hay diseñadores. Desde mi oficio, necesito una escenografía, porque no vemos la luz, vemos dónde la luz va a impactar. También está el actor; sobre el cuerpo del actor los iluminadores también colaboramos para armar un mundo. Si hay un escenógrafo y si hay un vestuario bien definido, con una tela correcta (porque por ejemplo es de noche en Texas para el personaje), el mundo que puedo hacer es mucho mejor. Las luces van a ser mejores si la escenografía y el vestuario son los correctos. Es un arte la luz, que necesita impacto sobre las cosas. Cuanto más de la estructura ideal de teatro haya, mejor va a funcionar todo, más se va a multiplicar en significados. Cada uno de estos artistas entonces, tanto el diseñador de vestuario, de escenografía, el músico, tienen una mirada propia. Hay una suma de puntos de vista en el trabajo en equipo.

En este momento mi trabajo es básicamente creativo. Me gusta participar del proceso general a la par, estar presente en el momento donde se prueban cosas, donde siempre hay una expectativa con la luz. Estar presente cuando se la nombra. Primero escucho, y después veo si hay algo que puedo aportar; incluso a veces vale la pena distraer un punto y llevarlo hacia algo que estoy vislumbrando. Obviamente que la manera ideal de trabajar es ser permeables, todos, y tener en claro los roles y las responsabilidades. Pero para que el otro se abra a mi idea, tengo que tener la capacidad de comunicarla, no alcanza solo con producirla.



propiciar el juego

NORMAN BRISKI

Teatro Calibán

Nací en Santa Fe, en 1938, calle Urquiza, entre Mendoza y Salta. La Escuela Nacional, amigos hasta los nueve años. Luego me fui a Córdoba, ciudad excitante, con mucho más movimiento, en el período del peronismo. Era fabril, me dio mucho ímpetu. Fui a una escuela industrial, me recibí de Técnico Electromecánico. Ejercí esa carrera al mismo tiempo que iba al grupo de teatro. Era muy linda gente la del grupo Siripo, son los que me ayudaron a creer que podía ser actor. Me hubiese podido dedicar a dos o tres cosas más que me interesan mucho, pero me agarró por ahí y se ve que tenía facultades para ser aplaudido. Y entre que a mí me gustaba, sumado al reconocimiento, me quedé. Porque nadie me reconocía por hacer el 'mecano', y sí por hacer una pantomima, una imitación.

Estudié con Gené y con María Fux, que fue muy generosa. Estuve en Estados Unidos en los sesenta y lo conocí a Buster Keaton.

También salté sobre el aburrimiento de estar con gente parecida a uno

Viví en Indianápolis; tenía unos parientes, ninguno me dio de comer. Limpié la nieve de los caminos, viví en Chicago y finalmente en Nueva York y volví a Córdoba borracho. Ahí me quedé unos días y volví a Buenos Aires a la misma pensión Norte que

ya estaba ocupada. Esperé a que una señora se muriera para poder ocupar la pieza: estaba ya como sin ganas de vivir así que viví en la casa de un amigo hasta que volví a mi pensión.

Hice el primer espectáculo como mimo y, desde ahí, toda una serie de ochenta obras de teatro y unas ochenta películas. Estuve exiliado diez años: tres años en España, dos en Francia, cinco en Estados Unidos. De a poco empecé a escribir teatro, y ahora escribo una obra por año. Se estrenan, no se estrenan; se fracasa, se tiene éxito.

El Teatro Calibán

Tenía un departamento en Nueva York hecho con mis manos, lo habíamos ocupado con cinco familias latinas. Lo vendí antes de irme y eso lo usé para el Teatro Calibán. Es un lugar muy lindo, un poco cueva, pero es lo que te permite el país. Hay una tendencia nuestra al laboratorio. Así que o estamos acá en la cueva o estamos en los barrios, haciendo teatro popular.

Este espacio es divertido porque es la rebeldía frente a todos los espacios de los que me echaron. No me echaron porque yo rompí algo, sino porque el estudiantado puteaba en las improvisaciones y a la gentuza le resultaba insoportable. Éramos insoportables, sucios, con malos modales. Pero en todas esas malversaciones de nuestro trabajo determinamos con Sara, una secretaria que tuve, conseguir un lugar propio. Entonces entre varios se juntó plata y tenemos el Teatro Calibán hace treinta años.

Calibán es el nombre del ensayo de Fernández Retamar sobre *La tempestad*, que escribe Shakespeare, después de que se descubre América, y Calibán es el personaje que se imagina que es indoamericano. En este caso, el negro, que es el que llevaban de África a América. *Calibán*, ese ensayo, esa obra, es muy inspiradora, y este lugar se llama así por eso. Debería estar en las escuelas. Cuando tomemos el poder vamos a repartir ese libro. Mientras he leído libros se me han abierto nuevas ventanas.

Acá el estudiante es una persona que va a inventar algo que yo no inventé, entonces estoy justo en lugares donde hay invenciones, y también inspiro a que eso suceda. Propicio el juego. Sería el canchero, el de la cancha, que arregla el pasto, los botines, y dice: “Vamos a jugar”. Me pueden poner de arquero algunas veces o qué sé yo. Que sería, para mí, como yo veo la dirección. Y ensayo, ensayo todos los días unas seis horas.

Este espacio es multifuncional. Funcionan los espectáculos y la escuela. Y están las obras que arma el estudiantado. Son cooperativas, promueven su propia economía y hacen las obras que se les can-

ta. En realidad hay una especie de revisión para que las cosas tengan una coherencia en términos de hacer siempre un teatro que busque emancipación. Siempre en un nivel solidario, sin interés económico. Aunque quisiéramos tenerlo, no hemos podido hacer que el teatro sea rentable. Las clases sí, pero todo lo que son las producciones no. No es que no se cobre sino que nunca alcanza para lo que se quiere producir. Hay producciones y hay mucha solidaridad entre los grupos. Si un grupo hizo un poco de plata se lo da a otro grupo, y después se cuenta con el auxilio de ciertos subsidios.

La inspiración

El interés de hacer teatro es el juego. Creo que es más el juego que los contenidos ideológicos y políticos. A pesar de todo lo que nos pasa como cultura militar en este país, en el sentido de uniformidad, los chicos juegan. En esa Argentina de Uriburu, de Videla, de Alsina, de tantos ordenadores y civilizadores, aparece el juego a pesar de todo y hay una enorme capacidad de los padres para que sus hijos jueguen. No hay más jugueterías en el mundo que acá. Ahora se están cerrando, porque los chicos solo quieren jugar con pantallas. Eso sería la crisis del juego hoy, van a terminar todos alisando las masas encefálicas.

A Winnicott lo leíamos hace treinta o cuarenta años. Sigo creyendo en esa introducción al mundo del análisis de los juegos como terapia; es la influencia de linda gente que tiene la Argentina, como Tato Pavlosky, como otros que han jugado. No soy especialista, pero sé que hay una corriente en la historia argentina tan facha como otra antifacha y juguetera. También el fútbol habla de que somos jugadores.

Después viene la plata y genera en los jugadores una obligación y eso mata el juego; como los intereses matan el amor, el afecto. Cualquier interés te saca fuera del juego amoroso.

Estamos inspirados por esta gente linda que hubo acá: Pichón-Rivière y todos estos pensadores pícaros y sensuales. Yo estoy inspirado por esa línea. También salté sobre el aburrimiento de estar con gente parecida a uno. He tenido amigos más bien. Me acuerdo de toda la gente que hablaba y pensaba de otra manera. Eso a mí me enriqueció en términos de que el teatro es cognitivo, o sea, trae todo, todo le sirve. No como utilidad, le sirve para jugar.

El teatro necesario

Hay dos tipos de teatro: el teatro deseado, que es lo que hacemos acá, el teatro deseante; y el teatro necesario. El teatro que va a los barrios es un teatro necesario, porque la gente necesita verse en las obras, verse dramatizada. Y desde mi punto de vista, ese teatro es una militancia. Una militancia jugosa donde hago lo que me gusta, no estoy con las cejas juntas. Ahí voy a jugar de una manera distinta, con un teatro que hace un relevamiento del lugar, donde se ve qué es lo que está pasando. Hay una especie de conflicto principal, secundario, se caracteriza, se ven los roles, los territorios y se hacen pequeñas escenas, con humor. Y la resonancia que tiene es increíble, porque moviliza mucho.

Quienes hacen teatro militante son más héroes hoy que en los setenta, cuando todos estábamos inspirados en cambiar al país. Me olvidé: yo soy socialista, siempre y antes que ninguna otra cosa, antes que nada. El mundo ético antes que nada.



dar vuelta el ojo

GABRIELA AURORA FERNÁNDEZ

Escenógrafa, vestuarista, docente

Fui durante algunos años actriz y mientras estudiaba actuación era algo natural para mí hacer las escenografías, los vestuarios, la parte visual de los espectáculos en los que participaba. En algún momento me empezaron a llamar mis compañeros para que los ayude o les haga una devolución, y ahí empezó de a poco a transformarse todo. Decidí estudiar, porque hasta ese momento todo lo hacía de manera intuitiva. Y estudié mucho: dibujo, caracterización, dramaturgia, escenografía. Con el mundo textil ya tenía afinidad porque en mi familia tenían sederías, entonces me era cercano ese universo. Cuando alguien me quiso pagar por mi trabajo en estas áreas, comenzó a tener un valor importante dentro de mi vida. Empecé a dedicarme a esto porque se metió, empezó a empujar, a tomar mi tiempo y espacio, y se fue transformando en mi profesión. Haber sido actriz marcó la manera en la que diseño vestuario y escenografía. Uno tiene un pensamiento

Todos nos juntamos para pensar acerca de un objeto que es la obra; cada uno aporta algo y así surge lo interesante

que no está escindido; el pensamiento del diseño no está hecho sólo de aspectos plásticos. Siempre estoy pensando desde adentro del teatro, dando vuelta el ojo. Puedo estar por fuera, mirando un ensayo, y ponerme en el lugar del actor e imaginar cómo está viendo, qué está haciendo, por qué lo hace, para pensar cómo colaborar. Hay un cordón muy fuerte que me une a la dinámica específica del escenario, aunque ahora esté mirando desde otro lado.

El derecho a probar

Me interesa aportar desde adentro del trabajo y que mis aportes puedan formar parte del hecho dramático en las escenas. Sumar para que el actor o las actrices atraviesen lo que tienen que contar, poder alumbrarle alguna zona al director. Cada lenguaje es un discurso en paralelo; dice sobre la obra y dice también algo más, que tal vez la palabra no esté enunciando. Todos nos juntamos para pensar acerca de un objeto que es la obra; cada uno aporta algo y así surge lo interesante en esta tarea. En el teatro, pienso que los goles se hacen en el campo del ensayo, y si vos estás en tu casa haciendo un trabajo solitario, te los perdés. Así que me sumo, estoy mucho en los ensayos, pruebo. Cuanto más tiempo estoy en la cancha, embarrándome las

patas, mejor. También para apropiarme del ensayo como lugar para equivocarse, para probar cosas y ver si funcionan. El vestuarista y el escenógrafo tienen no solo el derecho sino la obligación de probar, sobre todo en los ámbitos donde el sistema de producción te lo permite.

En el teatro independiente, que es el 70% de mi producción, no contás con mucho dinero pero contás con algo mucho más valioso que es el tiempo. Entonces si lo que tengo a favor es el tiempo, es de lo que me tengo que apropiarse. Después de tanto trabajar uno está capacitado para abordar situaciones de emergencia en otro tipo de producciones, como el teatro oficial. Ahí aprendés mucho de la inmediatez, tratando de aportar algo cuando hay que estrenar muy rápido. Pero en general trato de acoplarme a procesos que cuentan con un tiempo por delante, donde puedo hacer un aporte más significativo, que impacte no solamente el día del estreno en el espectador.

Recursos producidos colectivamente

En el campo del teatro independiente, uno no solamente es diseñador sino que es también productor; tiene que poder manejar los recursos. Si bien ahora apareció la figura del productor en el teatro independiente, uno sigue teniendo un poco la tarea de administrar recursos. Te dicen cuánto dinero hay y vos sabés que vas a tener que moverte con eso; o te dicen que no hay más, y también sos el encargado de generar recursos. Los recursos son también los gestos zonzos y delicados de pedir prestadas cosas, poner cosas de uno.

En el tipo de obras que me interesan, en general al principio hay un desorden creativo. Tal vez la obra todavía no está, o hay solo

una parte, que se va modificando a medida que se trabaja. Al inicio hay un corrimiento de las áreas de escenografía, vestuario, música, dirección. A veces el vestuarista no habla del vestuario porque aún no está la obra. Hablás de lo que ves, lo que sucedió en la improvisación. Eso genera un espíritu de obra colectivo y una apropiación del material; no hay algo mío que esté tratando de defender o imponer. Se va diluyendo una tensión y se genera una trama muy poderosa de trabajo verdaderamente colectivo. Lo colectivo empieza a ser el objeto; el objeto-obra, que se empieza a gestar.

Recibir y transmitir

Me acerqué a la docencia porque ofrecía la posibilidad de ser un espacio para sobrevivir económicamente, un lugar de reflexión que me permitiría seguir estudiando y vinculándome con el teatro. Y descubrí que tiene un lugar creativo enorme, de experimentación e intercambio. Hay algo que se genera a partir de las preguntas y respuestas que surgen ahí mismo, un acto de reflexión que es conjunto.

El cine que vi en la universidad, los autores que leí, fueron una semilla que hicieron crecer adentro mio muchas posibilidades creativas. Y la formación por fuera de las instituciones: con Bartís, Breyer, dramaturgia con Kartun... Personas muy apasionadas a los que veía no solo dando una clase, sino reflexionando. Ahí empecé a preguntarme si podía ser docente, siempre con mucho respeto. Los primeros años me encerraba dos días antes a preparar una clase, volvía a mi casa con fiebre. Hoy sigo siendo muy obsesiva; cuatro, cinco horas antes de una clase no entro en contacto con nadie. Y doy clases hace ya siete años.

En las clases hablamos de teatro, de filosofía, de historia, de escenografía. Conseguí un calzado de 1910 en una subasta. Lo ví y pensé: “Vamos a hablar de este calzado. De la época, de los materiales, del pie tan pequeño que tenía una mujer en 1910, de cómo cambió el cuerpo, de lo que pasó socialmente con la mujer”. Hablamos también de poesía mientras hablamos de calzado. “Mirá tenía un juanete”. Veo un zapato y pienso en la persona que lo usó y tengo una obra.

Poder reflexionar sobre muchas cosas a partir de lo que hacés, sobre qué te sucede, sobre amor, política, el mundo, hacer una actividad que no te distancia ni te aliena: yo creo que doy clases por todo esto.

Armar redes

¿Con cuántas áreas se vincula uno? El vestuarista se vincula con un peluquero, con el que realiza pelucas, los que venden materiales para pelucas -que son cuatro o cinco-, con un zapatero, con alguien que realiza sastrería masculina y femenina, con los que venden los textiles, los avíos, los sombreros, los que realizan las estampas de telas. Transmitir el trabajo implica transmitir también la situación de los oficios. Para mí es muy importante que eso no se pierda. Que se conozcan los oficios que intervienen en una realización. En Facebook tengo el listado de realizadores, el de vestuario lo tengo hace años y el de escenografía lo empecé hace poco. Porque existe esta cosa caduca (no es todo rosa en el ambiente) de la gente que se guarda la información. Esa lista creció; la hago circular y la gente la comparte. Hay que sobrevivir de alguna manera: armando redes es una, me parece.



que la gente
se identifique

MARTIN ROCCO

Pompeya Teatro Comunitario

Actualmente somos cuarenta actores-vecinos que se acercan a la comunidad para contar, de una manera circense, lo que creemos que está bien y mal, y lo que creemos que hay que cambiar. Dentro del grupo hay un núcleo duro, que somos los que estamos siempre. Hay otros que no están tan enfocados, pero que van y vienen, y algunos hay que aparecen una vez.

El teatro comunitario en general ensaya los sábados. Pompeya no es la excepción, y ensaya los sábados religiosamente. Personalmente me pierdo si un sábado no tengo teatro, no sé qué hacer. Desde que tengo memoria, entre las doce y las ocho de la noche, cada sábado para mí es de teatro, y está destinado al grupo.

Lo bueno del teatro comunitario, que no sé si sucede en otros espacios, es la diversidad de edades. En el grupo actual la niña más chica tiene seis años y el más grande tiene más de sesenta. Hay

La murga te cuenta
su descontento
social hacia algunas
cosas; yo creo que el
teatro comunitario
hace lo mismo

mayoría son vecinos que tienen ganas de participar y de contar algo. Eso es lo que más me gusta: no importa tu dinero, tu color, tu familia, podés hacerlo. Antes salíamos a pegar carteles con engrudo en todo el barrio convocando a la gente a que viniera. Ahora la gente se va sumando porque se entera por el boca a boca. Y muchos también se suman porque ven el espectáculo y quieren ser parte de eso.

A este grupo uno no solo viene a actuar sino que viene a disfrutar de un grado de calidad humana enorme. Si tenés algún problema, la gente te apoya. Es un grupo humano primero, y después es un grupo de teatro. Es un lugar de encuentro, de compartir, sin duda. Y además te aporta valores y responsabilidad. Por ejemplo, al ensayar, si vos no te sabés tu parte del texto, otro se va a quedar esperando un pie; esta situación te enseña a pensar en el otro.

El ejercicio de hacer teatro lo más importante que me enseñó es a reírme de mí mismo. Para mí ser actor tiene que ver con la responsabilidad con que te tomes la actuación, la preparación, las ganas

muy buena onda, es fácil adaptarse a un grupo así. Esto diferencia al teatro comunitario de otras propuestas: vos vas a ver un espectáculo y a la semana siguiente podés integrar el grupo. Si te comprometés, si te interesa, te podés sumar. La

que le pongas. Más allá de lo bueno o malo que seas actuando, importa el compromiso que tenés, como en la vida.

El teatro es mi forma de vivir. Desde que me levanto a la mañana, ya voy pensando qué voy a hacer. Es la manera en que me enseñaron a prepararme antes de un espectáculo. Parece exagerado, pero voy organizando y preparando mi día como si fuera a una función, desde que salgo de mi casa, en el barrio de Pompeya.

Organizarse, colaborar y saber delegar

Antes el director y el asistente se encargaban de casi todo. En un momento, ante el crecimiento del grupo, y su buen funcionamiento, se tomó la decisión de abrir una mesa de trabajo, por la salud del director, y porque tiene otras exigencias dirigiendo un grupo de cuarenta personas que dirigiendo uno de veinte. Cada uno se dedicó entonces a lo que más sabía hacer. Según el área en que querías participar, te ibas metiendo. Y cada referente de área empezó a trabajar con quienes más predisposición tenían para colaborar.

Yo me encargo de la escenografía y de las locaciones, digamos que me encargo de conseguir lo que se necesita. Me dedico al teatro no sé si de lunes a lunes, pero casi... No solo nos juntamos para ensayar, sino que nos encargamos de gestionar subsidios, de hacer arreglos en la escenografía, de ir a los lugares a ver si la escenografía entra, de ver con qué medios técnicos contamos, con qué transporte; nos encargamos de toda la logística del grupo de teatro.

En el teatro comunitario todo es colectivo, salvo cuestiones de dirección o la realización de alguna puesta. En un 90% es un “todos”.

Más allá de cómo se coordinan las áreas, acá no hay estrellas, todos hacemos todo y el grupo se apoya entre sí. Somos una masa: los que tienen que ir, cargar el micro, descargar. Tal vez a quienes ya estamos hace más tiempo se nos pregunta algo puntual. Sí estoy bastante atrás de la gente, insistiendo para que no se pierdan de participar de las cosas. Por ejemplo, alguno se pregunta qué puede aportar descargar un micro, pero a los que recién entran se les explica que hasta descargando nos ponemos a jugar con eso. Lo hacemos de una manera divertida, y también a eso lo jugamos. Ahí sí los que estamos hace más tiempo somos los comunicadores de este tipo de experiencias, que no queremos que los demás se pierdan.

Dejar a la gente pensando

El teatro comunitario va de la mano con lo social. Para mí lo más parecido al teatro comunitario es la murga. La murga te cuenta su descontento social hacia algunas cosas; bueno, yo creo que el teatro comunitario hace lo mismo. Te cuenta cosas buenas, malas, cuenta lo que le parece que hay que cambiar. Pero para mí lo más importante, por lo menos en nuestro grupo de teatro, es dejar a la gente pensando. No solo transmitir un mensaje. No servir todo en bandeja, sino que la gente se vaya pensando en lo que se le contó y que después haga su reflexión. El público es muy diverso; desde vecinos del barrio, autoridades comunales, gente que se acerca en una plaza o porque lee las convocatorias. Jamás sabés con quién te vas a encontrar.

Alimento desbalanceado, la obra con la que estamos ahora, se empezó a crear en 2011 en base a *El matadero* de Esteban Echeve-

rría. En base a ese texto hicimos improvisaciones y fuimos ensayando y después de dos años y medio se terminó de preparar. Lo bueno del teatro comunitario es que se va actualizando el espectáculo año a año, vos podés jugar con la actualidad todo el tiempo. Somos muy sensibles a lo que pasa en la sociedad, tanto en el espectáculo como adentro del grupo. Por eso tratamos de actualizar las obras, para que la gente vea una similitud con lo que pasa a su alrededor.

Desde Pompeya

Siempre se hacen intercambios por la red de capital y la Red Nacional de Teatro Comunitario. Siempre tuvimos contacto y ahora se retomó más fuerte, es muy importante. En el 2016 fuimos todos a Salta, más de cuarenta grupos de teatro comunitario, fue increíble. Yo, de hecho, si tengo la posibilidad de viajar a alguna provincia trato de visitar a los grupos con los que tenemos contacto y compartir un ensayo, o ver el espectáculo que hacen.

Nuestra comuna la integran los barrios de La Boca, Barracas, Parque Patricios y Pompeya. Los iniciadores o los próceres del teatro comunitario son La Boca y Barracas, fueron los primeros en hacerlo y después vinieron los demás grupos.

Nosotros, de los barrios de la comuna, somos los únicos que no tenemos espacio propio. Actualmente trabajamos en la gráfica Chilavert, que es como un espacio propio por cómo nos reciben y cómo nos abrieron el espacio. Pero al mismo tiempo no lo es, por eso luchamos por lo que sería el gran objetivo de Pompeya Teatro Comunitario: tener un espacio propio.



espacio, universo y múltiples familias

SOL FERNÁNDEZ LÓPEZ

Actriz, docente

Nací en Choele Choel, donde no había teatro, ni cine, ni siquiera la idea. A pesar de eso la actuación estuvo presente en mi vida desde chica. En general hablaba bastante poco, pero me paraba arriba de la mesa en las reuniones familiares y cantaba. Hacia escenas elaboradísimas con mis muñecas y esperaba ansiosa el día del acto en la escuela para actuar.

El teatro apareció recién en la secundaria, en Villa Regina, adonde nos mudamos. Me sumé al único grupo que había, que era de adultos. Un día me encontré en la sala, realizando una escenografía; era de día afuera y adentro estaba oscuro. “Este es el universo que quiero”, pensé.

En mi pueblo los teatreros son los locos, los bichos raros; hay una idea misteriosa sobre lo que pasa alrededor del teatro, hay fantasmas. La primera obra que hice fue clave para probarme, y mostrarle

Pocas veces nos convocó el dinero; lo que nos convoca es el gusto en común y la propuesta del director

un poco, y me fui a Bahía Blanca. Empecé la escuela de teatro y el conservatorio de música, que en mi familia era mas valorado, y “para trabajar” hice el magisterio de teatro. Ahí los convencí. De repente, estaba actuando todos los días, un sueño. Me pedían una escena y hacía una obra entera. Todo era nuevo y estaba muy bien; recuerdo esos años con fascinación.

Luminarias de la crisis

Buenos Aires fue otro cantar: la fantasía de venir a esta ciudad; ese mundo detrás de la pantalla. Llegué en plena crisis, en el 2002. La ciudad era inabarcable y caótica. Necesitaba trabajo y los talleres de teatro eran carísimos. Empecé a hacer de todo para subsistir: camarera, niñera, costurera; pero no sabía cómo hacer para seguir siendo actriz acá.

Un día llegué al Excéntrico de la 18, el estudio de Cristina Bagnas. “Quiero entrenar, pero no tengo plata”, le dije. Era pleno mo-

a mi familia qué era lo que tanto me apasionaba. Necesitaba que vieran que no era un disparate. Estaba por terminar la secundaria y necesitaba su apoyo para ir a estudiar teatro a Buenos Aires. “Teatro, sí, ¿pero de qué vas a vivir?”. Mediamos

mento de trueque, así que le pregunté si podíamos hacer algún intercambio. Ella pensaba cómo darme una mano, cuando entró un alumno a decirle que necesitaba velas para una escenografía. “Las hago yo. Sé hacer velas”, dije sin dudar. A la semana llegué con una caja gigante de velas y empecé a entrenar con todo.

Teatro como familias

El teatro es todo en mi vida. Cuando pienso que podría no hacerlo me angustio. Si algo tengo claro es que quiero ser actriz, siempre. El teatro me da espacio, universo y múltiples familias.

Son procesos muy intensos. Hay un gusto por lo que nos convoca y todos gustamos de eso. Después, si lo sostenemos durante todo el proceso y confiamos, nos convertimos en equipo. Compartimos mucho tiempo, comidas, charlas, horas de ensayo. Todos estamos tan vulnerables y expuestos en el escenario, que llegamos a querernos mucho. Esa gente pasa a ser la familia con la que convivís durante un proceso que a veces dura años. Después se estrena, se hacen las funciones y un día se termina. Y mientras te vas despidiendo de un grupo, de una obra y de un personaje que sabés que vas a extrañar un montón, ya estás ensayando otra obra. Hacés el duelo mientras estás viendo con qué proyecto vas a seguir. Y a esa gente que creías que ibas a seguir viendo con frecuencia, por ahí no la ves más. Pero te los cruzás en un hall de un teatro y el abrazo, aunque hayan pasado cinco años de no haberte visto, es hermoso. Siempre es gente entrañable y querida.

Aparte de trabajar en obras con diferentes directores, integro el Colectivo Escalada, desde hace ocho años, dirigida por Alberto Ajaka.

Somos quince, entre actores, escenógrafo, vestuarista, iluminador y director. Cuando nos conformamos como compañía no había muchas; ahora hay algunas más, pero es bastante raro que una compañía de teatro independiente permanezca en el tiempo. Pocas veces nos convocó el dinero; lo que nos convoca es el gusto en común y la propuesta del director, en la que todos confiamos. Se sostiene porque creemos en lo que se va a dar y disfrutamos. Siempre es un lío combinar horarios entre tantos, cada uno con su otro trabajo, sus responsabilidades, su vida. Así y todo, llegamos a un acuerdo siempre, aunque el ensayo termine a las dos de la mañana. Estamos y nos queremos mucho, además.

Teatro obligatorio de primero a séptimo grado

El teatro en la escuela debería ser obligatorio. Los chicos se apasionan con teatro. Suelen acercarse sin saber qué es, porque son muy pocos los de la escuela pública que van al teatro; y en la primera clase ya todos actúan y son espectadores. Ningún chico sale igual que como entró; porque sintieron pudor o se rieron adelante de sus compañeros, porque hicieron una voz o caminaron distinto. El más callado pasó, actuó, y de repente es histriónico y muestra esa faceta que nadie conocía, o hizo un gesto que a todos les gustó y lo llevan a la clase de matemática. Y ya no es el mismo, es otro, puede ser otro. La nena inquieta está tranquila y expectante, esperando actuar. Se miran, se tocan, se ríen, se gritan, hacen catarsis, lloran. Se sientan en ronda, se sacan el guardapolvo, rompen con las reglas de la institución.

En teatro juegan con consignas, con otros; y son observados, tienen público. Es distinto a jugar en otro lado. Esos registros que des-

cubren, si no es en teatro, a veces no tienen la posibilidad de encontrarlos. Traen historias de su casa, inventan a partir de sus experiencias. Cada tanto invito a otros maestros a mi aula y no lo pueden creer. Lo que ven en la hora de teatro no lo ven en todo un año de clases. Salen de teatro disfrazados, con pelucas azules, sin guardapolvos y con sombreros por los pasillos de la escuela, a hacerse los locos por un rato y que todos les digan: “¿Y nosotros cuándo vamos a tener teatro?”.

Reconocimiento y vértigo

La actuación te genera todo el tiempo un vértigo en relación a los otros. Siempre estás esperando que te llame un director, que te convoquen para un proyecto. Es un modo de esperar activo, pero esperás. Siempre está el miedo de que no aparezca nada.

El reconocimiento, que te convoquen, es en gran medida el objetivo de ser actor. Si un director te llama es porque le gustó lo que hacés. En general cada director ve algo distinto de vos; y te pide otras cosas, te hace probar, experimentar. Por eso está bueno trabajar con distintos directores, actores, contextos, espacios, lenguajes, códigos. Cobrar por lo que hago me resulta un reconocimiento justo y necesario; trabajar en el teatro oficial me dio eso algunas veces. En general cobramos poco los actores por nuestro trabajo, entonces cuando aparece algo de plata uno se siente gratificado. Por un festival también, claro; nos vamos a Venado Tuerto o a Madrid; no importa a dónde. Que te digan que está bueno, que se llene la sala, que le guste a la gente o que no le guste, que algo les pase. Siempre es con los otros. Sin espectador no hay teatro.



Foto de Mauricio Cáceres

un espacio imantado

ALEJANDRO TANTANIAN

Teatro Nacional Cervantes

Estoy vinculado con el teatro desde muy chico, y desde distintos roles. Como actor, autor, director, traductor, docente, gestor, director de ópera. He hecho muchas cosas y hoy me encuentro al frente del Teatro Nacional Cervantes. Es la primera vez que tengo el desafío de llevar adelante un teatro de estas dimensiones. Es un espacio público y mi trabajo creativo está ligado ahora a este trabajo de gestión. Hay aristas que no son muy creativas, pero hay otras que sí, y trato de hacer foco en ellas. En ocasiones se dificulta, porque hay cosas que ajustar, y hay imprevistos permanentes en una institución con cuatrocientas personas empleadas. Pensar los contenidos, imaginar proyectos, convocar a artistas, sondear esos proyectos y otras cosas que no son estrictamente espectáculos, todo eso es absolutamente creativo.

Me parece importante volver a pensar la institución: qué queremos comunicar, cuál es el público al que apuntamos, cuáles son

Cada una de las cosas que programamos dice algo de lo que queremos decir

los 80 y 90, con el que crecí. Era un teatro al que uno quería pertenecer, incluso para discutir si no te gustaba una producción. Es importante volver a pensar en una mística, en construir una institución que tenga una identidad clara, que sea querida o no, pero por razones claras.

En general el teatro público se ha alimentado de los emergentes de los teatros independientes, o teatro del arte, o ha vampirizado la experiencia del teatro comercial poniendo a una persona muy conocida al frente de un espectáculo en la sala mayor, para que se llene. A mí me parece que el teatro público tiene que pensar su propia especificidad, que no tiene que ver ni con el teatro independiente ni con el teatro comercial. Y una línea es la del riesgo artístico. Es decir, la de apostar a algo que tiene posibilidades de falla. Siempre se ha dejado esa fracción de error a las salas chicas, periféricas; nunca está dada en la centralidad. Nosotros decidimos que la grilla completa de programación esté signada por un sello de riesgo. Y esa programación que parece tan corrida tiene que ver con apostar por algo que el teatro

las líneas que permiten que un espacio como este esté vivo. Que no sea un lugar donde la gente viene a sacar una entrada, ve una obra y se va, sino que sea un lugar de pertenencia, un lugar imantado. Siempre doy el ejemplo del Teatro San Martín de

público venía apostando en dosis homeopáticas. El teatro público tiene que fogonear y apostar por los artistas contemporáneos, nuevos, con los artistas de más y menos trayectoria.

No reniego de la tradición, me crié y me eduqué artísticamente con un enorme peso de la tradición. Pero no soy una persona que se queda en una zona arqueológica, museística. Me parece que la tradición está ahora acá en el presente, el tema es ver cómo fricciona con el presente. La tendencia en el Teatro Cervantes es esa: darles el espacio a los artistas vivos y estar pensando en la contemporaneidad.

Dirigir desde el espacio público

Todo gesto es un gesto político en un lugar así. Cada una de las cosas que programamos dice algo de lo que queremos decir. El teatro independiente no tiene fondos, o son fondos que terminan siendo mínimos. El teatro comercial tiene otros fines, comerciales. Entonces el dinero del Estado es el que hay que usar para que los artistas crezcan, tengan un desafío por delante, prueben, se equivoquen, trabajen, produzcan y generen nuevos contenidos. Cuando el Estado no se encarga del arte o de la ciencia, inclusive para que haya error, es imposible que una sociedad avance. Creo profundamente en eso.

Uno no va a construir cosas para que la gente no venga, porque es un teatro público y uno quiere que la gente venga; pero que la gente venga no es el motor, no es lo primero en lo que se piensa al dirigir un espacio como este. Sí se tiene que pensar en la excelencia artística. Ser director artístico de un lugar también es poner la firma de lo que presentás. No es solamente poner una carpeta atrás de la otra

o elegir a alguien que lo haga. Más aún si sos de la profesión y sabés, y podés aportar ideas. Que es para lo que trabajo y es lo que me gusta hacer. Me importa que haya experimentación, que haya riesgo, que la zozobra sea alta. Es muy importante pensar en contenidos para este teatro que tengan esa especie de zona de improbable, y pensar en contenidos que dialoguen continuamente con este país y con esta ciudad.

Doblar el tiempo

El terreno del arte es un terreno de constante reescritura, donde no hay una idea de mejora temporal. Hay algo muy hermoso en el arte que es que todos formamos parte de esa misma entidad, entonces no hay tiempo; es como un tiempo mítico, circular. No es mejor lo de ahora respecto a lo del siglo V a.C. Uno dialoga con quien está al lado ensayando y dialoga con Sófocles.

He aprendido mucho porque he tenido la suerte de viajar bastante. Invitado a festivales pude ver cosas muy grosas que me formaron y me impactaron de manera violenta, y estoy muy agradecido de esas experiencias. El arte tiene la facultad de poder anular por un momento el tiempo, y que algo que te pasó en un momento esté igual de intacto con los años. Vuelvo a pensar en lo que me pasó cuando vi *Bandoneón* de Pina Bausch, aquí en Buenos Aires, y estoy ahí. Cuando vi Tadeusz Kantor por primera vez. Pasaron treinta años. Esa es la maravilla del arte: la posibilidad de doblar el tiempo, de durar la muerte. Entonces son pocos los hitos en la vida de una persona de tanta intensidad, pero cuando suceden, son experiencias transformadoras.

Oficio y trabajo colectivo

El teatro es una de las pocas actividades que persisten que tiene un alto porcentaje de oficio y de trabajo colectivo. Uno de los pocos trabajos de lo humano que todavía requiere de una comunidad para hacerlo. En un teatro como el Cervantes, de grandes dimensiones, eso se magnifica, porque tenés un montón de gente trabajando para que funcione. Lo que sucede es que, como todo espacio dentro de la estructura del Estado, encuentra muchas zonas complejas. Pero en el núcleo, en la zona más fundacional o utópica, este teatro debería ser un lugar donde todos aporten su grano de arena para que cada espectáculo llegue a su lugar.

Sigo creyendo que eso es posible: si se trabaja en función de que lo importante sea la obra, que se levante el telón y que haya un nivel de excelencia, es porque estamos trabajando de manera colectiva. Ese lema tan sencillo es muy difícil de entender a veces en un espacio público, porque hay mucha gente que no eligió su trabajo, sino que ha entrado aquí dejando de lado sueños. Y eso es complejo.

Todas las personas de la Argentina nos pagan a nosotros un sueldo para que hagamos obras de teatro en el Cervantes. Es difícil tener rigor y no ser autoritario, tener una dirección y no ser verticalista. Lo importante, creo yo, es marcar una tendencia; después habrá algunos que se alinean y otros que no.

El motor es hacer obras de teatro, espectáculos, transformar esto en una institución visible. Que este teatro sea un teatro importante en esta ciudad, en el país y en el mundo.



sin teatro estaría triste

DIANA FELD Y MARTA GRANOVSKY
Teatro Comunitario y Callejero Boedo Antiguo

Nosotras estamos desde el inicio del grupo, en el año 2001. Nos acercamos por una convocatoria en la que invitaban a músicos, actores y vecinos del barrio a participar en la creación de *Boedo Antiguo*, un espectáculo callejero en el que se reconstruía la historia de Boedo. Hoy ya vamos por la cuarta obra, somos entre veinte y veinticinco en el grupo. Es un espacio muy interesante, de acercamiento para la gente del barrio, o de donde sea, abierto a quien le interese participar de esta experiencia. Estamos vinculados a la Red Nacional de Teatros Comunitarios, y a los pioneros (Catalinas y Barracas), aunque empezamos por otro lado. También tenemos vínculo con la Red Cultura Boedo, que tiene mucho trabajo y mucho peso en el barrio. Con el teatro callejero actuamos en el espacio público, vamos a las plazas y nos encontramos con la gente. Es una experiencia muy importante y de lo más divertida.

Poder ser compañera de elenco de un chico de diez años y tener un trato de igual a igual, como actores, es hermoso

Empezamos ensayando en el Espacio Cultural Julián Centeya. Fuimos casi fundadores de ese espacio, estuvimos ahí desde que era un galpón que se llovía por completo. Al principio dependía del Centro de Gestión y Participación y luego pasó al Ministerio de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires. Después de Cromañón se decidió remodelarlo; lo que resultó muy bien, pero lamentablemente no se tuvo en cuenta a las personas que estábamos haciendo cosas y lentamente nos fueron sacando. Después de ensayar y dar funciones durante muchos años ahí, nos quedan hermosos recuerdos de la actividad, pero no tanto de esta partida accidentada, que fue responsabilidad de algunas burocracias. Pero, en fin, el grupo sufrió una crisis, de la cual se repuso y hoy ensayamos en el Colegio Mariano Acosta. Tenemos una excelente relación con la comunidad escolar, y también presentamos funciones ahí, participamos de la Noche de los Museos y de diferentes actividades conjuntas.

Integrar

En el grupo participás durante todo el proceso de la actividad teatral; en eso se diferencia del teatro convencional. Aparte de la dirección (que tiene una persona indicada, preparada, porque sin

director un grupo de teatro no funciona) del resto de las cosas todos tienen la posibilidad de participar. De los textos, de la música, del vestuario, del maquillaje. Las obras las armamos en base a los temas que nos interesan, de manera colectiva. En general el director propone que cada uno investigue y, quien quiera, escriba sobre determinado tema. Después realizamos improvisaciones y de ahí vamos sacando cosas interesantes. Luego de todas estas instancias, el director arma el texto y volvemos a trabajar. Los aportes de cada uno enriquecen mucho la obra. Es muy gratificante cuando el texto está completo y leés o escuchás alguna frase o alguna idea que contribuyó al texto o a la música.

Participar es muy interesante porque nos relacionamos entre gente muy diferente, una gama muy amplia de edades y de sectores sociales. Poder ser compañera de elenco de un chico de diez años y tener un trato de igual a igual, como actores, es hermoso. Hay muchas más mujeres que hombres, eso sí, como en la mayoría de las actividades de este tipo. Me parece que se animan más a hacer este tipo de actividades de manera amateur. Si yo no participara de este espacio creo que estaría triste, porque la verdad es que me gusta mucho jugar en el teatro.

Disfrutamos mucho del grupo, que ha tenido cambios y renovaciones, pero se consolidó como un grupo de muy buena gente.

El espacio público

Ahora tenemos programadas varias funciones y eso nos entusiasma. Hubo un momento en el que hicimos muy pocas funciones y

fue un problema. El grupo se achancha cuando pasa eso. Si tenemos más funciones, nos demanda más tiempo de la semana, pero estamos todos más enganchados.

Nosotros además de definirnos como grupo comunitario somos un grupo de teatro callejero. Es decir, adecuamos las obras para presentarlas en cualquier lado, sobre todo en el espacio público. No tenemos escenografía en general; hemos dado funciones en medio de una calle, en una plaza, en una escuela: nos adecuamos a diferentes ambientes. Es hermoso hacer funciones en el espacio público. Que se vayan acercando cuatro, diez personas que están en una plaza, sin estar invitadas previamente a la obra, que la vean y se sorprendan, es maravilloso. Eso ahora lo perdimos un poco porque hay bastantes problemas para hacer teatro en la ciudad. Con la reglamentación actual no podés hacer una obra en la calle, te exigen tener un seguro para actuar en una plaza, aunque no tengas escenografía ni luces. Eso es muy empobrecedor para la ciudad y es una lástima porque es muy importante hacer uso y vivir el espacio público. El grupo ya tuvo sus momentos complicados y resurgió y volvió a crecer, así que ahora estamos resurgiendo.

En primera persona

Diana: Ser actriz es meterte en un personaje, ser otra persona. Trabajás una situación que no es tu situación cotidiana. Jugar a que sos otro, es como el juego de los chicos: “Dale que...”. Eso es.

Marta: Yo tengo una profesión y trabajé de eso toda mi vida: soy física y soy docente. Pero desde siempre quise hacer teatro, des-

de chica. Si las condiciones hubieran sido distintas, como ahora que tenés un montón de grupos y escuelas, en lugar de física hubiera sido actriz. Pero creo que hoy soy actriz, porque en el grupo cumplo esa misión. Tal vez es pequeña, pero me hace sentir que un pedacito de mi es actriz.

Diana: Yo empecé con juegos teatrales siendo estudiante universitaria. Y después hice teatro, ya de grande. Mi hija menor está muy dedicada al teatro así que me apoya totalmente. Ella es dramaturga, empezó a hacer teatro en la escuela secundaria y es un camino que nunca dejó. Y mi nieta mayor, la hija de mi otra hija, es la que viene al grupo de teatro conmigo y la conexión que establecemos, a través del teatro, es nueva. Es una actividad que si no la hiciera me sentiría muy mal, de eso estoy segura. Soy muy tímida y tal vez no me doy cuenta de lo que me modificó. Arriba del escenario no me importan estas cuestiones, soy el personaje y ya está.

Marta: El teatro es un complemento de la vida. Es una herramienta que te permite expresar algo que vos tenés y que de otra manera no expresarías. Las personas que tienen otra profesión, deberían incorporar alguna forma de arte. El arte tiene que estar presente. No podés solo vivir de una profesión no artística, es muy tedioso. El arte amplía, te da una visión muy distinta, te genera sentimientos.

Yo fui vendida como esclava: y no había función en que no me emocionara cuando me tiraban de la cadena para llevarme. Ni hablar si por ejemplo actúo de madre de Plaza de Mayo. Y yo creo que soy cada personaje, porque pongo mis sentimientos; en eso consiste estar en un escenario.



la vida en trance

CRISTINA BANEGAS

Actriz, directora

Soy hija de una actriz y de un productor pioneros de la televisión argentina, de modo que estuve dentro del ambiente artístico desde que nací. Siempre digo en broma, y en serio, que el viejo Canal 7 fue mi verdadero hogar, porque pasé muchas horas de mi infancia allí. Mi madre también hacía teatro, así que había mucho camarín. Ese fue el hábitat de mi vida. Primero hice danza clásica, muchos años. A los diez empecé a escribir poesía. Lo primero que escribí fue un soneto, que se llamaba “Tristeza” y que terminaba diciendo que la vida no tenía sentido. Bastante existencialista ya desde chica. Me casé con un actor a los dieciséis años y a los dieciocho años fui madre. Al año siguiente debuté en teatro con una obra para chicos que había escrito, y después recién empecé a estudiar. Desde esos años lejanos hasta ahora fui haciendo una obra tras otra, nunca paré. Estoy cumpliendo cincuenta años de teatro.

En cada función
hay algo único, y
hay algo que se
resignifica cada vez
que lo hacés, cada
función

mi carrera la hice en lo que llamamos teatro independiente.

Lleva toda la vida el teatro. Hay obras que son muy difíciles, muy comprometidas, partituras muy complejas que me hacen sentir como una monja del teatro, porque todo mi tiempo fuera de escena está, de alguna manera, supeditado a la función que voy a hacer a la noche. Alguna vez dije que el teatro era mi única religión. Eso define mi relación con la actividad.

Organizar un asalto a un banco

El teatro es absolutamente colectivo por definición. Incluso cuando hacés solos. Siempre hay un director, un asistente, un iluminador. Como decía Alberto Ure: “Que salga bien una obra es como organizar un asalto a un banco: hay que tener una buena banda y un buen plan”. Con el trabajé más de siete años haciendo una secuencia de obras muy poderosas. Empezamos haciendo ensayos públicos, sobre una obra de Griselda Gambaro que era una verdadera salvajada. Con

Creo que soy una clara exponente de lo que significa ser actriz y toda mi carrera fue hecha muy entre los bordes de lo que sería el teatro comercial. Mis únicas intervenciones allí fueron con obras de lo que sería teatro culto; pero toda

su técnica de improvisación, o sea; Ure trabajando con nosotros, hablándonos al oído, acompañándonos, muy divertido. Hicimos muchas cosas juntos y eso cambió mi relación con el pensamiento sobre el teatro y sobre la actuación criolla. Fue fundamental para mí conocerlo. Yo venía de una formación muy de lo que sería la escuela americana: de la memoria sensorial y de una actuación más naturalista. Y con Ure hubo toda una revolución estética, política y de la ideología de la actuación y del teatro.

En estos cincuenta años, no solo fui cambiando, sino que fui encontrando una relación con la actuación, con el teatro, con lo que significa ese pasaje a ese otro estado, a ese otro espacio que sería la ficción, que es un espacio muy abismado, peligroso. Creo que fui tomando decisiones también sobre qué significa la ética de la actuación, cómo sale uno a un escenario y qué es lo que va a hacer ahí, si vas a hacer un negocio con el que te mira, si vas a complacer o a hacer una ofrenda.

Ahora estamos con el Excéntrico. Es una hermosa experiencia tener un espacio propio. Un espacio donde se puede ensayar un año y medio una obra. Eso es tener libertad, tener una verdadera independencia en cuanto a la construcción de la máquina teatral, a lo que significa la experimentación, la investigación, la búsqueda de una poética.

Hace treinta años, Villa Crespo, donde está El Excéntrico, era lejísimos, era un lugar realmente fuera del centro. El nombre invocaba esa idea de estar afuera. Inicialmente lo pensaba como un espacio que sería un estudio de teatro. Cuando no tenés una productora ni un teatro oficial atrás, nadie que te exija una fecha de estreno, ni que

te pague por lo que hacés, tenés mucha libertad. Y es una libertad costosa, porque hay que hacer muchas cosas para sostenerla. Por eso para mí tener El Excéntrico fue también una solución. En el inicio era el estudio y era nuestro hogar; ahora El Excéntrico tomó toda la casa.

Poéticas femeninas

Desarrollé una línea de acción con el tango que se vincula con el teatro, donde tomo una tradición del tango argentino o rioplatense que tiene que ver con las mujeres pioneras del género en los treinta primeros años del siglo XX. Muchas eran vedettes, cabareteras, tonadilleras. Tomo esa tradición de actrices cantando tango: Tita Merello, Azucena Maizani, Ada Falcón, Mercedes Simone, la Negra Bozán, Nelly Omar, Libertad Lamarque. Hay una especie de Olimpo de mujeres poderosísimas que después fueron desplazadas en la historia del tango por las grandes orquestas y por los cantores, que tomaron el poder y no lo soltaron. Ese repertorio y esas poéticas de estas mujeres me cautivaron cuando me puse a estudiar y a cantar.

El lugar de la mujer en el teatro estuvo muy supeditado al poder de los hombres. Los problemas de género se reproducen en todos los espacios, las luchas y las batallas. Siempre es más difícil para nosotras las mujeres acceder a lugares de poder, como por ejemplo dirigir una producción teatral. Pero hace mucho tiempo que venimos tallando fuerte. Muchos teatristas son compañeros de travesía que defienden el lugar de la mujer y el feminismo. Hay mucha gente dentro del teatro que piensa con una cabeza no machista, hombres y mujeres, lógicamente.

La preparación, el abismo

Lo teatral condiciona todo lo cotidiano. El día que tenés función estás en capilla, no es joda, sobre todo si es difícil lo que tenés que hacer. Y a mí siempre me toca hacer cosas difíciles, siempre tengo grandes personajes, obras complejas; y es siempre gozoso, placentero y peligroso. Es de una dedicación absoluta, una preparación que ocupa todo el tiempo. Cada obra, cada personaje sigue procesándose en el inconsciente: en cada función hay algo único, y hay algo que se resignifica cada vez que lo hacés, cada función.

Desde la mañana hay algo que es muy inquietante; tiene nombre, se llama “pánico escénico”, y también lo padezco. Me da terror actuar. Es un abismo, es muy complicado. No es solamente una construcción de signos, también tiene algo de trance, algo más raro. Está esta cuestión de construir un personaje, de tomar otro discurso, moverte de otra manera, decir otras palabras que no son las que tal vez dirías esa noche si no estuvieras arriba del escenario. Cómo saltás cada vez desde el aquí y ahora de cada día, a cada función o a cada personaje o a cada obra, cómo hacés esos pasajes, todo es muy complejo.

Hay muchos teatros posibles. Pero hoy hacer teatro es la actividad más entrañable de todo lo que hago. Me involucra en todo sentido: cuando actúo, cuando dirijo, cuando canto. Siempre estar arriba del escenario, o estar construyendo lo que va a suceder arriba, es algo extraordinario y grupal y cada obra es una familia transitoria. Y cada obra es una poética y una búsqueda en sí misma. Y creo que es el lugar en el que seguramente estaré hasta que no pueda estar más. Estaré haciendo teatro por los siglos de los siglos.



poder hacer y contar

ALEJANDRO LIFSCHITZ Y AILIN HERCOLINI

Fandango Teatro

Nuestro vínculo comenzó hace muchos años. Compartiendo una clase de teatro donde Alejandro era profesor. Era su primer grupo de clases rentado porque hasta ese momento daba clases ad-honorem en asambleas barriales. Seguimos encontrándonos en el camino, haciendo cosas juntos y ante la necesidad de encontrar un lugar donde pudiéramos ambos dar clases y sumar lo que iba surgiendo con los alumnos, que se transformaba en espectáculos, se fue armando lo que es hoy el Fandango.

Hace tres años, cuando abrimos, era una casa totalmente abandonada. Nosotros dos fuimos los maestros mayores de obra, hicimos de boletera, boletero, limpiamos y atendimos el bar. Lentamente empezamos a acomodarnos y sumar a otras personas, delegando tareas, para dedicarnos a lo que realmente era nuestro objetivo: llevar

La idea es elegir cosas que nos den ganas de defender, que nos den ganas de venir a ver

hora de decirle que sí o que no a un espectáculo determinado; pero una intención clara que tenemos es la de mantener la identidad del lugar, construyéndola con contenidos que realmente nos den ganas de defender. Es decir, buscamos que con las propuestas que estén en el teatro nosotros nos sintamos cómodos, nos pongamos la camiseta, las recomendemos a nuestros alumnos y nos sintamos orgullosos de que alguien que venga al teatro la vea.

En un principio llegaban fundamentalmente propuestas de gente con la que ya veníamos trabajando, por lo que era más fácil seleccionar. Ahora van llegando cosas de gente que no conocemos y entonces necesitamos sentarnos a ver el material, debatir, ver qué nos parece, y finalmente decidir si vamos para adelante. Es una de las cosas más lindas que nos toca hacer, pero tenemos que ser cuidadosos porque, más allá de las paredes del espacio, hay un bagaje conceptual que marca la diferencia entre cada sala y marca, al mismo tiempo, hacia dónde se dirigen las propuestas de los diferentes elencos.

adelante el teatro, seleccionar la programación y darle una identidad al espacio.

Elegir las propuestas y la estética que queremos para el teatro no es algo sencillo. Vienen carpetas y se nos generan muchas dudas a la

Esto no es un negocio

Realmente hicimos un montón acá adentro y nunca terminamos de dejar el espacio listo. Este año hicimos la instalación eléctrica, pusimos juntos el piso de la sala. Todo el tiempo estamos haciendo cosas. Y, más allá del espacio en términos materiales, desde que empezamos llevamos adelante una gran cantidad de actividades culturales para poder hacer que el espacio funcione; algunas que no estaban tan vinculadas con el teatro en sí mismo, pero que nos permitían mantener una buena circulación de gente. En un momento la situación se había tornado bastante límite; necesitábamos seguir haciendo todo esto pero sentíamos que nos alejábamos de los motivos iniciales por los cuales habíamos decidido abrir.

Entonces sucedió algo que cambió drásticamente nuestra situación general: recibimos un subsidio y pudimos comprar este lugar. Eso cambió radicalmente las cosas, porque a partir del mes pasado dejamos de pagar alquiler, lo que nos da un poco más de aire, si no estábamos llegando a fin de mes siempre muy sobre el límite.

De hecho, ya estábamos haciendo malabares porque la opción era que nos íbamos, era muy difícil continuar. Con la situación económica en general, con el aumento enorme de las tarifas de servicios, donde uno no puede aumentar la entrada en relación a lo que aumentan las cosas, porque claramente la gente no va a tener plata para pagar el teatro. El teatro en ese sentido está viviendo una crisis importante. Si nosotros no recibíamos el subsidio, no sabíamos si lo íbamos a poder mantener. O sí, pero íbamos a tener que correr para pagar el alquiler. En broma decíamos: “Tenemos un teatro, todo muy

lindo, pero lo único que no podemos hacer es teatro”. Ahora de a poco se va acomodando todo y claramente empezamos a encontrar la posibilidad de llevar adelante el sueño que teníamos; que era aprovechar el lugar para hacer teatro.

Evidentemente esto no es un negocio. A alguno quizás puede irle muy bien, pero en sí es mucho más el gasto que genera que lo que reditúa, por eso son muy pocas las salas que pueden sostenerse sin ningún tipo de subsidio.

Trabajo en red

El Fandango es también parte de la Asociación Argentina del Teatro Independiente (ARTEL), y eso es importante para nosotros porque nos permite comunicarnos con gente con mucha experiencia, que la tiene muy clara con cosas que nosotros fuimos aprendiendo en la marcha. Te juntás con gente de otras salas y surgen temas muy interesantes: nos informamos acerca de habilitaciones, del manejo con los técnicos, de cómo va la movida en otros espacios. Juntamos fuerzas para defender las necesidades comunes que tiene el teatro independiente.

Hay todavía muchísimas salas con el inicio de trámite, documento con el que podemos trabajar, pero que no implica la habilitación definitiva. Coexisten varias leyes respecto del funcionamiento de salas y no hay claridad al comunicarlas; tampoco hay un criterio único de inspección y cada inspector pide cosas diferentes. Te exigen cumplir una serie de requerimientos y cuando los cumplís, enseguida te piden otros. Y cumplir con lo que piden es un gasto

económico enorme. Tenés que estar muy canchero hoy para que no te clausuren.

Un espacio de experimentación

En el teatro independiente, no estar pendientes de la cantidad de entradas vendidas, o de lo que le gusta a un productor o a un programador, genera libertad a la hora de investigar, de crear. Esta libertad no es posible conseguirla en otros ámbitos. Esa libertad te permite explorar en diferentes estéticas, lenguajes y propuestas.

En este tipo de teatro lo que mueve toda la actividad está mucho más vinculado con el deseo, con el poder hacer y contar. Es una locura: se ensaya un año para un mes de función, todo el mundo trabaja sin cobrar nada. Es hermoso porque ensayás un año con una vocación y un compromiso que no está ligado a nada económico. Es como muy trillado quizá decirlo, pero todo esto genera una energía muy necesaria, que nos convoca. Y a pesar de todo el trabajo que implica nos consideramos privilegiados de poder dedicarnos a lo que realmente queremos.

Y por otra parte está la satisfacción enorme de que logramos poner un teatro en Buenos Aires y podríamos decir que esto será así para siempre, porque la casa está hipotecada a condición de que acá, en este espacio, siga funcionando un teatro.



un nomadismo bastardo y orgulloso

RICARDO BARTÍS

El Sportivo Teatral

Es un estudio de teatro, un espacio muy dador, muy importante para la escena de Buenos Aires, por las personas que pasaron por aquí, por los diálogos teatrales que se armaron y por la situación de falta de respeto profundo a cualquier hipótesis relacionada con la idea de escuela, camino, maestro, técnica.

En la actualidad es más natural la existencia de espacios alternativos, pero en los 80, cuando surgió el Sportivo, no era así. Se venía de la dictadura, una época con mucho silencio cultural: no teníamos muchos padres arriba nuestro. Ese vacío había generado una sensación de que había que asaltar la actividad, abandonar las relaciones de las dependencias formativas y técnicas. El Sportivo y su práctica tenían que ver con tener una mirada paradójicamente vinculada a la tradición del teatro argentino, a la existencia de relato, por ejemplo, y al acento en la actuación como una hipótesis autónoma, con un discurso propio.

Si no hay gramáticas sociales en movimiento, el teatro es poco interesante

dan proletarizados en relación a las ideas, en relación a la escenografía. A mí lo que me interesa es la narrativa que desarrolla la actuación, que no es del relato ni del personaje.

Naturaleza política del teatro

Lo teatral es un cuestionamiento brutal a lo real, porque pone en cuestión el orden social. Se acuerda momentáneamente una ilusión social, muy parecida al Estado, a la cultura, a lo que nosotros llamamos “construcciones de realidad”, que posibilita cuestionar nociones muy estables, formas de nominar tranquilizadoras vinculadas al tiempo, al espacio, a la presunción de la existencia de un yo.

La actuación tampoco está separada del cuerpo social, funciona con un vínculo muy dinámico. Vemos también en nuestros procesos el riesgo del achicamiento intelectual. En el sentido de que estamos en un proceso político de intento de sujeción, a través de las estructuras democráticas, de todo pensamiento crítico. Es un mo-

Entonces quisimos construir un espacio para poder sobrevivir y poder ensayar, con una distancia del sistema de clasificación; una especie de nomadismo bastardo y orgulloso, alejado de lo teatral con mayúscula, donde los cuerpos que-

mento alarmante, porque si no hay gramáticas sociales en movimiento, el teatro es poco interesante. Esto es un problema coyuntural, en la medida en que la realidad es una realidad ficcional, atravesada por producciones imaginarias; la mayoría de las veces deleznable en relación a nuestros cuerpos, a nuestra sexualidad, a lo que debemos pensar, a cómo debemos vivir, a los vínculos con los otros. Estamos bombardeados sistemáticamente por modelos excluyentes, nocivos en términos de los valores, e intelectualmente idiotas. Es de una gravedad enorme. No es un problema nuestro solamente, el teatro en el mundo tiene severos problemas para poder pensar y pensarse.

El teatro es una actividad política en su naturaleza. Implica agruparse y tiene una relación con la plata. El teatro alternativo tiene una relación con el dinero, que es que no la tiene; tiene que pensar una máquina de producción imaginaria de dinero. Entonces crea un “nosotros”, aislado del mundo. En el teatro más tradicional esto lo da la producción, lo organiza el dinero. Los lugares son enunciados.

El teatro alternativo está siempre en movimiento. Eso está bueno porque no se burocratiza, pero tiene algo terriblemente desgastante que es que no puede acumular. El teatro comercial u oficial ensaya mucho más que nosotros. No es que nuestros procesos son largos, es que ensayamos poco, porque no hay tiempo para juntarse porque la gente no tiene plata y tiene que sostener otros trabajos. Entonces, técnicamente, pese a la enorme calidad de los actores que vienen del teatro alternativo, se podría mejorar muchísimo.

En el Sportivo hemos sido firmes en creer que se puede producir de otra forma y se puede sostener, y podemos desarrollarnos

de otra manera, no era esa ni tampoco es esta. Esa situación, en un sentido profundo, se relaciona con la idea de apropiarse, de robar una idea, de hacer arrebatos casi pugilísticos a la realidad para tratar de existir. Y eso se convierte en una práctica dinámica, menos asustada, con mayor autoridad. Eso y no creérsela. El teatro se la cree mucho; tiene a veces una mirada y una solemnidad pretenciosa, mamotrética, que no se corresponde con lo que produce.

Crítica y espectación

La crítica tiene más que ver con la producción que con el aspecto artístico; funciona como una mediadora imaginaria entre el espectador y el objeto.

En el imaginario teatral, vos vas a existir si la crítica te nombra; si no, no existís. En relación a otras artes, al teatro -sobre todo al que no es oficial-, lo tratan como si fuera basura. Cuesta mucho discriminar qué pasa con los lenguajes teatrales. No es como con la literatura o la pintura, que tienen más prestigio, sobre las que se reconocen influencias, escuelas. En el teatro aparece una especie de convencionalismo crítico que se traduce luego, la mayoría de las veces, en los espectadores. El espectador es conservador por naturaleza; cualquier alteridad de los circuitos de intercambio tiene que estar hecho de manera singular, para poder sorprenderlo. El espectador ha aprendido a hacer zapping, una especie de zapping interno, es un espectador muy demandante de entretenimiento. El teatro se debilita muchísimo si la situación de intercambio está tan ingenuizada en una de sus partes, como puede ser el público.

Ahora viene un montón de gente a ver lo que nosotros hacemos y me da la impresión, de que es una situación que está influenciada por la crítica, por el prestigio. He visto en todos estos años, muchas veces, un público que duerme y después aplaude de pie. En este sentido es cruel la actividad teatral: no es ingenuo el vínculo que se establece con el espectador, es un monstruo que critica y que demanda, que pide que el acontecimiento suceda. Lo que genera un elemento excesivamente arbitrario y demandante, sin inteligencia.

Actualmente hay mucho teatro alternativo y muy poco lenguaje a mi entender. No hay una crisis de producción, todo lo contrario, hay cientos de espectáculos; las modalidades son bastantes generosas, pero está débil de lenguaje. Hay grandes producciones y grandes escenografías. Nosotros seguimos tratando de producir acontecimientos más mínimos, no como gesto melancólico, sino con la idea de tomar casi temáticamente las afectaciones mínimas. Si no nos veríamos muy influenciados por la lógica política, que acumula tonta y ciegamente, que valora todo por un sistema acumulativo porque necesita pensarse así y funciona de esa manera. Pero el quehacer teatral sigue adelante. Porque es noble, te permite disfrazarte, erotizarte, jugar en el sentido profundo, porque te diluye momentáneamente el yo.

Durante muchísimos años actuar significaba vivir al costado del cuerpo social, era una actividad herética. Ahora como todo es actuación y todo gesto es político y todo es promesa, esa mentira pierde su carácter poético. En este contexto la actuación retrocede, reduce su capacidad de resonancia. En una época cada vez más ficticia, la actuación, si no cree, está muerta; debe creer. Para jugar hay que creer.



hacer teatro es un acto de fe

CARMEN BALIERO

Música

Si pienso en mi alimentación espiritual, compongo: lo que más me gusta hacer es música experimental, o experimentar con la música, que no es lo mismo. Siempre fui muy buena para enseñar y lo hice desde muy chica. Nunca pensé que me iba a dedicar tanto al teatro. Es algo que me fue apareciendo sin ninguna intención. Empecé a hacerlo de manera profesional estando en la facultad, y un día me di cuenta de que había compuesto mucho para teatro.

Música para teatro

Me gusta separar la música de la música para teatro. Es importante esa diferencia. La música para teatro es una rama, a veces necesaria y a veces no, del universo teatral. La luz, el vestuario, la música son elementos que vienen de otras disciplinas y se utilizan en eso concreto que es el teatro. La música no necesita teatro, y el teatro no

En teatro no debe darse por sentado que hay música; tiene que venir por indispensable

el subte que pasa debajo de una sala. Todo lo que se escucha en escena pasa a ser música dramática, que acompaña o atenta contra la escena. No diferencio la música melódica, instrumental, de todo aquel sonido que circunda la obra de teatro, incluida la voz.

El teatro además de ser imagen es ritmo y sonido. Entonces es fundamental el habla. Yo puedo poner un sonido punzante cuando abren una puerta que queda genial, pero si el actor cuando entra habla mal, ese sonido no tiene sentido. Cuando no estamos ante un teatro más total, se escucha el desmembramiento en las obras. Hay sometimiento de las partes: uno empieza a percibir, como en la comida mal cocinada, los materiales diseminados, o expandidos y no cohesionados, armando un buen tuco.

La ficcionalidad de la palabra, por ejemplo, en el teatro de muchos años atrás, era algo legalizado: uno escuchaba una voz teatral, no una voz personal. Eso cambia radicalmente el pensamiento teatral: no soy yo que hablo, es un personaje. Si hablo de una manera es porque

siempre necesita música. Este tipo de música tiene una funcionalidad específica, una espacialidad específica y una dramaturgia condicionada a la dramaturgia teatral. El sonido también es música para teatro: el ruido de tacos, un ventilador,

fui educada de una manera. Por eso el rico dice “patria” como lo dice, y una maestra jardinera lo dice de otra forma, porque es otra patria, una que no tiene armas. Esas sutilezas son las que los actores deberían entender: que cuando hay un personaje hay un pasado implícito, hay valores y hay palabras que pesan y otras que no.

Pensemos en *Marat Sade*, para Villanueva Cosse, en el Teatro San Martín. Una obra enorme; eran cientos en un psiquiátrico. Me mostraron una escena, donde yo veía gente destruida a la que le dan electroshocks: todo lleno de piojos, frío, un mundo donde existía la guillotina, y cantaban como si fuera un musical. Los instrumentos sonaban de academia, de conservatorio; no estaba el sonido del horror. Planteé entonces que toda la música saliera de los internos, el sonido eran ellos. Salía de la sordidez de un espacio donde todo el mundo está encerrado y está loco; no pueden levantarse y cantar un Ave María y entrar a tempo. Porque ahí es donde hay un error del código musical. Entonces, una cosa es la música ficcional y otra cosa es la música; la música ficcional tiene otros códigos y otras reglas. En teatro no debe darse por sentado que hay música; tiene que venir por indispensable.

La construcción

Me gusta trabajar con los directores desde el inicio del proceso, acompañar el hallazgo y el error del director, y su pensamiento en la construcción de la obra. Cuando eso ocurre, el imaginario musical o sonoro es mucho más fluido y seguro. El trabajo de ir y poner música a una obra ya hecha me parece errado, a menos que uno esté muerto

de hambre o que sea una obra comercial, donde da lo mismo desde el punto de vista estético. Si hablamos de una obra trabajada profundamente, se tiene que trabajar paralelamente siempre.

Yo puedo saber mucho de música de teatro, pero si a mí no me entiende el director, o no entiende el actor que una voz no puede ser así, por más que trabajemos a la gorra, no estaremos trabajando en equipo. El teatro es un proceso colectivo como lo es una banda de rock o una murga o un coro, y se apoya en adherir y coincidir en una lectura; porque la técnica es estética, e ideológica: depende de qué se use se va a ver lo que se vea y se va a escuchar lo que se escuche.

El tema no es únicamente trabajar en comunidad, sino saber qué rol en la comunidad tiene cada uno y entender las técnicas y las reglas del otro. En el teatro independiente es descomunal el trabajo que se toma. Es un acto de fe hacer teatro. Por eso lo apoyo y lo hago, y cuando no hay plata, lo hago igual si me interesa la obra. Pero insisto en que falta una vuelta de tuerca de madurez sonora. La sonoridad es un terreno que no está estudiado. Generalmente no se tienen en cuenta las condiciones acústicas. Un director sabe más de luces que de sonido. Sabe pedir una luz cenital, hablar de colores, de ropa, pero no sabe de equalizaciones ni de calidad tímbrica. No usan terminología musical, porque no hay formación musical de teatro.

A la hora de componer me gusta limpiar azulejos, vidrios, poder la parra. Me gusta hacer otra cosa y que, tangencialmente, vaya apareciendo algo. Pensar, pero no mucho: eso me ayuda a componer. Cuando empiezan a estar sucios los azulejos, es porque ya estoy en el estudio, aparecieron sonidos. Y lo más importante para mí es

encontrar el timbre, el sonido de una obra. Por eso en general uso instrumentos que no sé tocar, materiales, cosas que permitan la aparición de sonidos que no son reconocibles. Importa mucho también dónde se va a hacer una obra porque hay que pensar la acústica de cada lugar: no es lo mismo un galpón, el Cervantes o un teatro en la Patagonia con viento alrededor. Son todas acústicas muy diferentes y hay que pensar muy bien cuál va a ser el timbre que va a rodear una escena, según lo que uno quiera hacer.

Pensar por sí mismo

Todo el mundo no puede ser músico como todo el mundo no puede ser pintor, escultor o filatelista. Yo pienso todos los días en sonidos; no digo que sea una virtud, pero es de lo que entiendo. Otros ven, otros narran. Todos pueden escribir, pero ser escritor es otra cosa: es estar pensando en la escritura, no pensando en ser escritor. Todo el mundo no puede ser músico, porque para serlo tiene que ser marginal, en el mejor sentido de la palabra. Tiene que pensar por sí mismo, escuchar por sí mismo, estudiar, escuchar lo que hizo otro. El chacarero lo hace, la Escuela de Samba lo hace, la coplera lo hace, la murga lo hace, yo lo hago y lo hace el vecino.

Los músicos o los artistas son mejores en lugares de crisis. Si vamos a creer que este sistema y esta sociedad nos van a dar mucho estímulo y tiempo para componer una sinfonía, estamos mal. Nunca fue así, nunca hubo facilidad.

Eso creo que es el teatro: hacer igual, aunque no puedas.



reunirse, crear y trabajar en grupo

LILIANA WEIMER
Abasto Social Club

Cuando fue la crisis del 2001 me fui a México, donde ya había vivido, pero enseguida me di cuenta de que me iba a costar reinsertarme allí. Más allá de toda la problemática del país, sentía que mi lugar era éste, Argentina. Buenos Aires más precisamente.

Yo creo que la actividad cultural es lo que siempre ha salvado a nuestro país, y a nuestra ciudad. Y sentía que en un momento de crisis profunda, como la que tuvimos en aquel momento, la actividad cultural y fundamentalmente la teatral fue muy importante. Sentía que tenía que estar acá, y surgió la posibilidad: un amigo compró un espacio y me dijo si quería manejarlo. En principio iba a ser con él, pero como no era del palo teatral sino más bien empresario, estuvo unos meses y no aguantó, porque llevar adelante este tipo de espacios no es para ganar dinero, ni mucho menos prontamente, como él quería. A partir de ese momento empezamos a alquilar el espacio junto con Valeria

El teatro es una herramienta de transformación social, espiritual. Por algo no ha muerto

Casielles, con quien me asocié desde entonces.

No es casual que en esa época, entre el 2001 y el 2003, se abrieran infinidad de salas en Argentina. Se hacían necesarios lugares para reunirse, para crear, para seguir trabajando en gru-

po; de ese modo florecieron gran cantidad de espacios.

El teatro es una herramienta de transformación social, espiritual. Por algo no ha muerto. Se mantiene porque la gente lo requiere, lo necesita; también los que lo hacemos lo necesitamos. Es un lenguaje con el cual podés comunicar muchísimas cosas que de otra manera no se puede, y también es una herramienta de transformación, porque toca lugares clave del ser humano. El teatro es colectivo, plural, siempre es con otros. Es un arte vivo y necesario para la supervivencia del ser humano. Siempre da cuenta de lo que pasa; si no habla explícitamente de la realidad, lo hace poéticamente.

Cambio de rumbo

Cuando largué mi trabajo como actriz en México lo hice en un momento muy bueno económicamente en lo personal. Trabajé muchos años en el rubro comercial, pero en determinado momento eso perdió sentido para mí y empecé a aburrirme. Cuando vine acá me

agarró la debacle de fines de los 90, pero me fui incorporando a actividades que me daban mucho más placer. No solo en lo teatral, también en otros campos. Fueron búsquedas de crecimiento, de encontrar un sentido a la vida, a lo social, a la pregunta sobre para qué estamos. Y a pesar de las penurias económicas, esta búsqueda me producía otro tipo de satisfacción personal, con la vida.

Trabaje muchísimo en rubros de teatro comercial y mi vida era distinta. No lograba la autoexpresión que realmente quería. No es que lo desprecie pero el rubro comercial es para ganar dinero, vivir, y a veces hacer cosas dignas y buenas, pero no siempre. Un emprendimiento comercial se rige por valores de taquilla, de entrada, entonces vos tenés que ofrecer una cosa mucho más complaciente para el público. A partir de insertarme en lo que es el teatro independiente y manejar un espacio siento que hay encontré un sentido. En esto, si no tenés pasión, no aguantás mucho. En el teatro independiente te podés dar el lujo de experimentar, arriesgar, incluir nuevos lenguajes, dramaturgias, trabajar con los nuevos directores, actores. Y de acá sale lo que después marca una tendencia.

Subsistencia

El objetivo del Abasto Social Club, como el de otras salas independientes, no es el rédito económico. No vivo del espacio; tengo una jubilación y trabajo como actriz eventualmente, así voy tirando. A veces sacamos lo que llamamos un “viático” con mi socia. El resto de la gente sí cobra honorarios, pero nosotras cobramos un viático, cuando se puede. Los veranos son en general tremendos; ahí tenemos

que poner dinero nosotras, que después recuperamos. Y es así, una cadena. Ya nos acostumbramos a vivir así.

A medida que vas creciendo y programando o posicionándote en la actividad también vas teniendo mayor acceso a cierto tipo de ayudas del Estado, subsidios, o a proyectos que funcionan de manera privada. Es todo una cadena, porque para acceder a esa dinámica necesitás estar mejor equipado, tener mejor currículum, aumentar la capacidad de la sala. Muchas veces si nos entra un dinero lo invertimos en realizar mejoras de la sala, justamente para seguir produciendo mejor.

La comunidad

Soy parte de la Asociación Argentina de Teatro Independiente (ARTEI) que nuclea a la mayor parte de las salas independientes de Buenos Aires. Venimos trabajando muy bien en la asociación, que cumple veinte años el próximo año. Trabajamos juntos y organizados con el resto de las salas de la ciudad y abordamos las problemáticas que se nos van presentando de manera conjunta. Yo estoy en la Comisión Directiva hace años, soy la presidenta; eso me da algunos dolores de cabeza pero también muchas alegrías porque cuando logramos políticamente cosas de manera conjunta o cuando logramos cosas para toda la comunidad teatral es una gran satisfacción. Es algo que a esta altura de mi vida me reconforta mucho.

En el campo del teatro me siento partícipe de algo que puede llegar a ser de utilidad para otra gente. Entonces, con eso, ya está... Con “utilidad” me refiero a producir cosas que le hagan pensar o

sentir algo a otra gente. Que le hagan cuestionarse algo, producir pequeños o grandes cambios en la sociedad. En el rumbo que me encantaría que las cosas tomaran. A mí, humildemente, y a muchos que me acompañan.

ARTEI Asociación Argentina de Teatro Independiente

En 1998, los responsables de varios teatros independientes de la Ciudad de Buenos Aires, nos reunimos para constituir ARTEI, una asociación civil sin fines de lucro que genera proyectos, promueve intercambios artísticos, difunde información, gestiona ante las autoridades y fundamentalmente nos sirve de punto de encuentro para enfrentar las dificultades que atraviesan nuestros espacios, pero que de ninguna manera desalientan la tarea artística que llevamos adelante.

Generar encuentro, comunicarnos, enterarnos, escucharnos, difundirnos, cooperar, crear.

algunos teatros que ya no están



MARCELO CUERVO

Relevamiento de
arquitectura teatral

<http://teatrosdebuenosairesdelsigloxxviii.blogspot.com.ar/>

1828, Parque Argentino

Se ubicaba en Uruguay 750 y ocupaba una manzana completa. Su atracción principal era un circo con capacidad para 1500 personas, donde actuaron los hermanos Podestá. Las funciones podían presenciarse desde mesas estratégicamente colocadas en los jardines. Allí se vieron los primeros traga fuegos y payasos, diferentes números de fuerza y se introdujeron los bailes de pantomímicas que harían furor. Este parque marcó la época del florecimiento circense por sobre el teatro. Cerró en 1838.



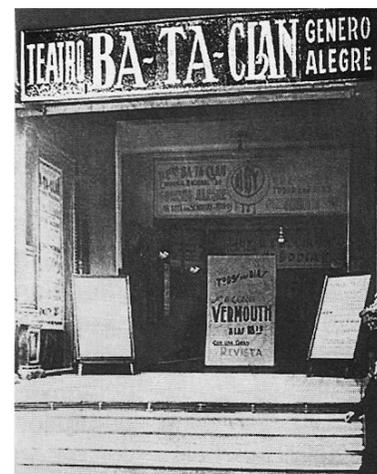
1838, Teatro de la Victoria

Emplazado en la calle Victoria (hoy Hipólito Irigoyen 954), el edificio fue levantado por una cooperativa, con ayuda de un socio capitalista. Fue el centro de la cultura federal y el teatro oficial durante el gobierno de Rosas. La sala era espaciosa y estaba tapizada de rojo, como le gustaba al “restaurador”. En lugar de las tradicionales velas de cebo, el teatro introdujo la innovación de iluminar su sala totalmente con lámparas de aceite. Cerró en 1882 y fue demolido en 1938.



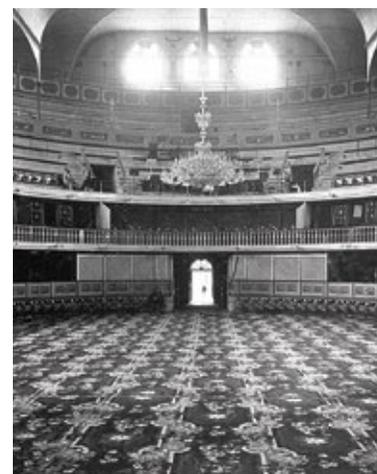
1872, Teatro El Dorado / Liceo

Con capacidad para 600 espectadores, al inaugurarse, el teatro ofrecía variedades y operetas de éxito en París. En 1877 se denominó “Goldoni” y con funciones en dialectos buscó captar al público italiano. Al aparecer el género chico español de sainetes y zarzuelas, se inauguró el “teatro por secciones”. En 1891 se clausuró. En 1893 fue Teatro Rivadavia. En 1907, Moderno, con obras de autores criollos. Y desde 1918 funciona allí el Teatro Liceo. Es el teatro en pie más antiguo de la ciudad.



1872, Teatro Roma / Ba-Ta-Clan

Abrió sus puertas en 1872, como Teatro Roma, en 25 de Mayo 462. En 1920 cambió su nombre a “BaTaClan”, dedicándose enteramente al género de revista y variedades, o “genero frívolo e intencionado”, como se lo llamaba entonces. Funcionaba con mesas, despacho de bebidas y atendido por camareras. En 1925, Tita Merello estrenó allí “Leguisamo solo”, donde chicas aparecían disfrazadas de jockeys. En los años '20 la compañía parisina BaTaClan, de Madame Rasimi y sus coristas, popularizó el término “bataclana” para las vedettes y bailarinas de la revista.



1879, Politeama Argentino

“Es un gran acierto instalar un circo así en el límite de la ciudad [...] un centinela avanzado de su progreso edilicio”. Ubicado en Av. Corrientes 1450, fue construido en 1879 y, ya en 1883, le agregan otro piso. Con capacidad para 3500 espectadores, el teatro podía utilizarse en formato de circo, para lo que se desmantelaba la platea y se formaba un picadero. Finalmente rivalizaría con el teatro Ópera como sala lírica. En 1936, el ensanche de la avenida Corrientes obliga a demoler y reconstruir la fachada de estilo racionalista y escala monumental. Fue demolido en 1958.



1887, Teatro Doria / Marconi

Sito en Rivadavia 2339, con 300 plateas y 36 palcos. Fue el primer teatro construido en la periferia. Era un teatro para italianos pobres. Dedicado a compañías líricas de segundo orden, peyorativamente llamado “el galpón” por su techo a dos aguas. A principios del siglo XX fue demolido. En 1903, se edificó el teatro Marconi, *El Colón del Oeste*. Fue demolido en 1967. “El Doria y su sucesor Marconi ha sido y es el teatro plebeyo por excelencia. Un teatrillo de barrio, frecuentado hoy solo por compañías de verano, baratas y mal trajeadas...”.



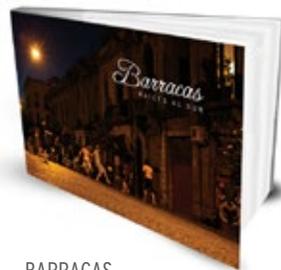
1909, Teatro Variedades

Ubicado en Lima 615, frente a Plaza Constitución, ocupando una pequeña manzana comprendida entre las calles Salta, Avenida Garay y el Pasaje Ciudadela. Con la particularidad de ser el único teatro sin medianeras de la ciudad, junto con el “Nuevo Teatro Colón”. Fue construido por el arq. Carlos Nordmann, por encargo de Ana Irazusta de Santamarina, y se inauguró el 11 de Mayo de 1909, en una época que la pujanza del barrio, ameritaba la aparición de un coliseo de estas características. En 1961 fue demolido.

Otras publicaciones de Rumbo Sur / descarga gratuita

BARRIOS Y VECINOS

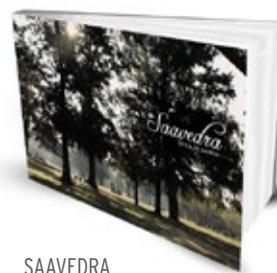
Fortalecer la idea de barrio, recuperando desde la historia y el testimonio de los vecinos, el sentido de pertenencia que hace único a cada barrio porteño. Identidad y valores desde donde construir una mejor convivencia y propuestas de futuro.



BARRACAS



LA BOCA



SAAVEDRA



SAN TELMO



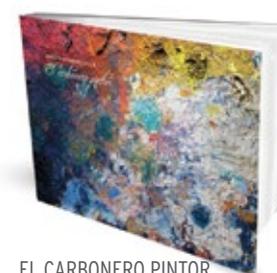
VILLA CRESCO

MUNDO QUINQUELA

La vida del gran artista y líder social que transformó su barrio para siempre. La Boca en un tiempo grandes artistas proletarios de la época. Ilustrado a partir de su vasto archivo personal.



EL HIJO DILECTO



EL CARBONERO PINTOR

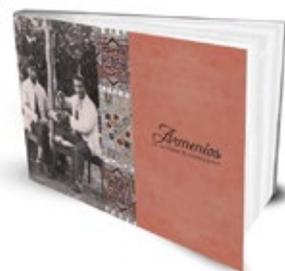


SOÑAR LA BOCA



DE ARTE Y LOCURA

COLECTIVIDADES



ARMENIOS



IRLANDESES

CULTURA EN MOVIMIENTO



GENTE DE TEATRO



SEMILLERO MURGUERO



GUIA DE SERES
FANTÁSTICOS PORTEÑOS

ASOCIACIONISMO



BOMBEROS DE LA BOCA

Visitá rumbosur.org y conocé nuestros trabajos
Más libros, videos y documentales.



Seguinos y participá de sorteos
[/rumbosurorg](https://www.instagram.com/rumbosurorg)



[/rumbosurorg](https://www.facebook.com/rumbosurorg)

DESCARGA
GRATUITA



WWW.RUMBOSUR.ORG

Dirección de proyecto

Pablo José Rey

Realización general y entrevistas

Julia Martínez Heimann

Equipo técnico

Ana Tona Castellanos, *cámara*

Marian Milberg, *producción*

María Lucesole, *desgrabación*

Paula Peyseré, *edición*

Diseño y fotografía

Pablo José Rey

Colaboraciones

Mario Siniawski (*C. C. Barracas*)

Mauricio Cáceres (*A. Tantanian*)

Equipo editorial ~ web

Carlos Iglesias

Cecilia Olza

Nicolás Purdía

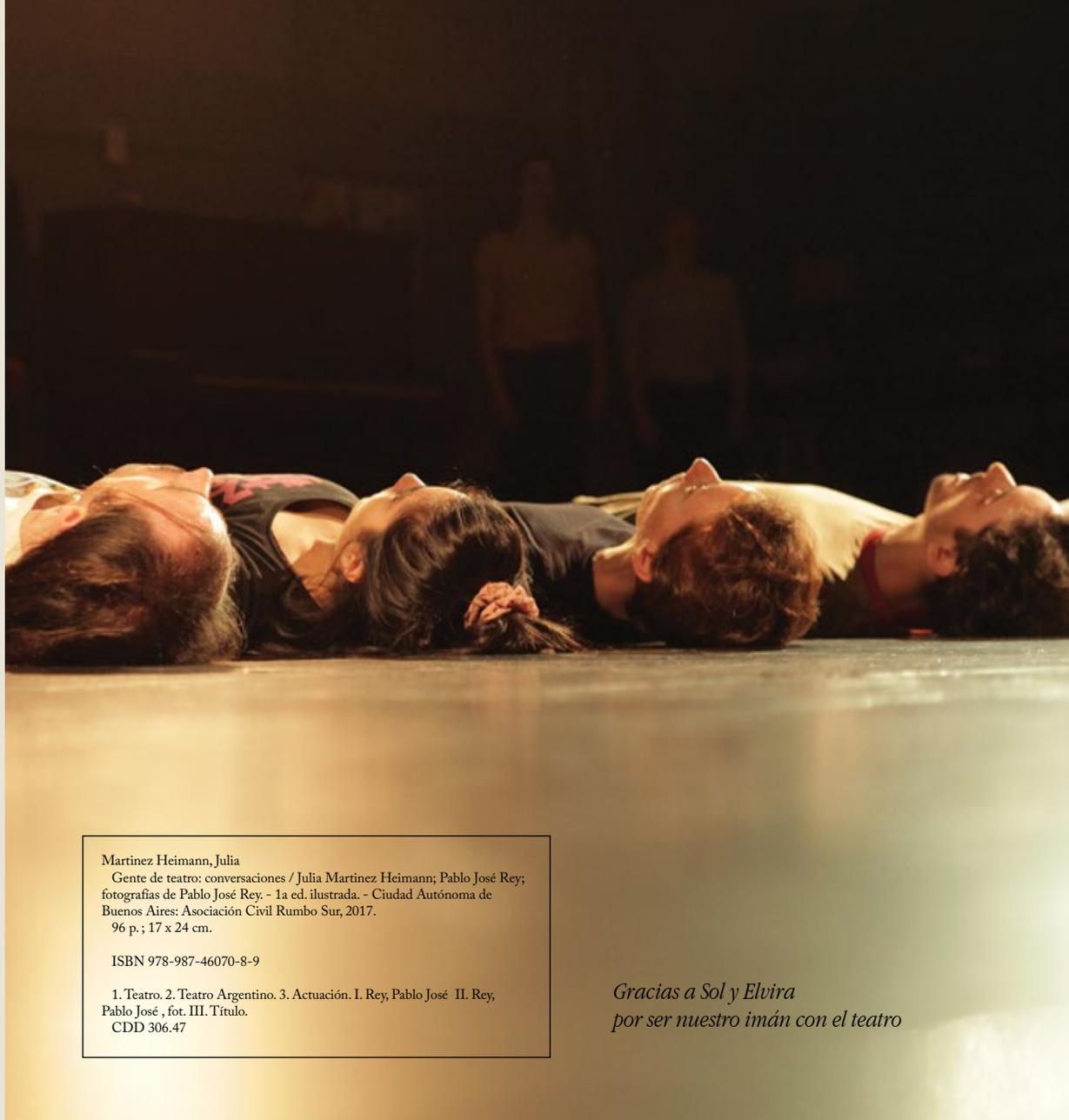
Magdalena Siedlecki

Vannina Trentin

Gestión de proyecto

Carlos Iglesias

Pablo José Rey



Martínez Heimann, Julia

Gente de teatro: conversaciones / Julia Martínez Heimann; Pablo José Rey; fotografías de Pablo José Rey. - 1a ed. ilustrada. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Asociación Civil Rumbo Sur, 2017.

96 p. ; 17 x 24 cm.

ISBN 978-987-46070-8-9

1. Teatro. 2. Teatro Argentino. 3. Actuación. I. Rey, Pablo José II. Rey, Pablo José, fot. III. Título.
CDD 306.47

*Gracias a Sol y Elvira
por ser nuestro imán con el teatro*