



Revista de teoría y práctica de artes performáticas - número diez - 25/06/2005

COPES / KREIG / RICCI / VAZQUEZ / TRAMOYA / CUBAS / CABRERA

**(didascalía
escénica)**



(editorial)



El actor
por [Jorge Ricci](#)



Transmitir lo orgánico, buscar lo intenso
por [Cristina Copes](#)



1. Actuar en Santa Fe
Entrevista de Silvia Debona a [Marina Vázquez](#)

2. La preparación del actor para el espacio abierto
por [La Tramoya](#)

3. De percepciones, producciones y contexto
por [Norma Cabrera](#) de [Andamio Contiguo](#)



Ser actor
por [Raúl Kreig](#)



Cuerpo, tiempo y espacio
Entrevista de Norma Cabrera a [Tamara Cubas](#)

(staff)



A de **actuación**. Con este número (**didascalia escénica**) llega a su décima edición, y entra lentamente en el territorio de las publicaciones "maduras".

Dos entrevistas: a *Marina Vázquez*, actriz y docente teatral santafesina, de larga trayectoria en el medio, y a *Tamara Cubas*, artista de la danza y del video, que actúa en una zona liminar tan cara al arte contemporáneo.

Dos aportes sustanciales para buscar respuestas sobre ese profesional tan particular que nos interroga con su sola presencia: el actor. Una mirada literaria y conmovedora de *Jorge Ricci*, un estupendo análisis de *Raúl Kreig*.

La generosidad de *Cristina Copes* lanzándose a revisar el pasado y el presente de la danza contemporánea en *Santa Fe*; algunos apuntes sobre el trabajo del actor en los espacios abiertos de parte de gente de *La Tramoya*; y un panorama elaborado desde la dirección editorial acerca de la percepción del teatrino santafesino sobre su medio, para seguir reflexionando acerca de la actuación estrechamente ligada a su contexto de producción.

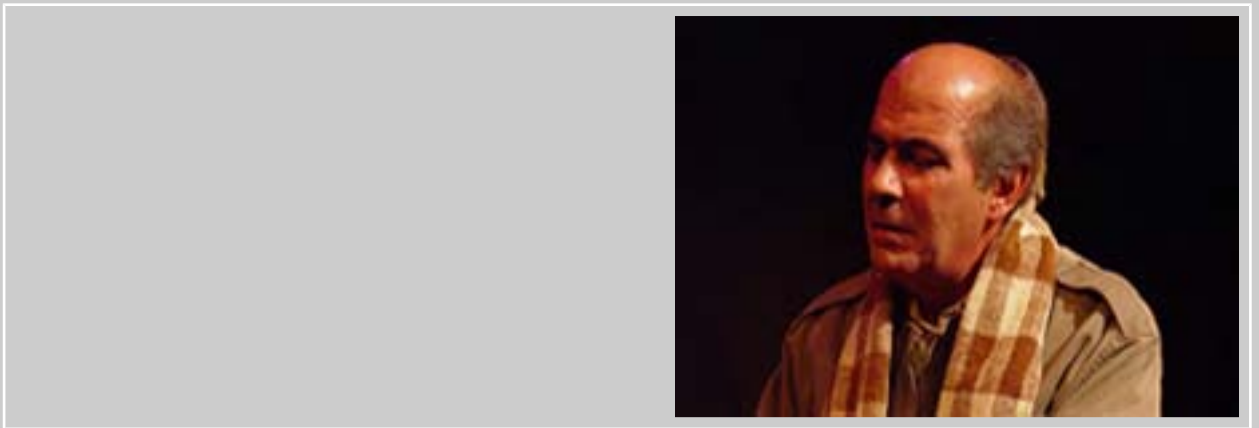
Distintos modos de pensar en el corazón de nuestro trabajo: el actor, el intérprete. Ha sido una buena elección para cerrar esta primera etapa de (**didascalia escénica**) que, en breve, contará también con estos diez primeros números formando parte de un CD-ROM. Una nueva puesta, electrónica, para que la palabra siga circulando.

Una vez más a escena.

(a)



(a)



(a) El actor

por [Jorge Ricci](#)

Esta noche el actor no puede recordar si aquel personaje que lo ha acompañado en los últimos tiempos fue elegido por él o tan sólo fue un rostro del azar. Tampoco puede recordar quién de los dos se ha ido imponiendo sobre el otro. Entonces, frente a la soledad con que el espejo ha cercado su rostro, se descubre extranjero y es y no es en el callado hervor nocturno, como es y no es, día tras día, en esa mágica realidad de la ficción.

Esta noche el actor quita el último resto de maquillaje pero descubre que, en el fondo de su cara, el personaje está. Y en una última mirada que va del que mira al que devuelve la mirada, el actor busca sus rasgos en los rasgos del otro. Después, a través del azar, el silencio de la madrugada derrama la última incertidumbre que colmará a aquéllos que, desencontrados, buscan reconocerse. Con la proximidad del alba, todo intento será en vano y, bajo las luces que crecerán como en la escena, ambos acabarán por confundirse en un tercero que, como un pájaro ciego, vuela entre la realidad y la ficción.

Desde ese momento el actor o el personaje comprenderá que su vida o su teatro morirá con su rostro o con el rostro impostado. Y como ocurre en las ciudades cuando la peste las abraza, no se sabrá quién arrasa y quién es arrasado.

Texto de "ESCRITOS NOCTURNOS", publicado por Editorial ARTEMISA, Rosario, 1997.





(a) Transmitir lo orgánico, buscar lo intenso

Por [Cristina Copes](#)

*El trabajo que presentamos a continuación es fruto de la generosidad de Cristina Copes, quien ha tenido la gentileza de trabajar a partir de un brevísimo cuestionario que **(didascalia escénica)** le envió por correo electrónico, consultándola acerca de su formación como bailarina, su actividad docente en danza y su visión sobre la producción local.*

Pensar en mi formación como bailarina me lleva a recorrer el pasado y el presente, ya que bailar es una experiencia urgente y relacionada al ahora: se inicia la formación como intérprete y, si la decisión es intensa, el aprendizaje es permanente y la preparación definitivamente no tiene fin.

También aparece como dato importante la circunstancia de haber ingresado al mundo de la danza una vez completadas todas las etapas de mi formación intelectual convencional (estudios secundarios y universitarios); esto provocó una dedicación de tiempo completo, aparte del tiempo necesariamente dedicado a lo estrictamente laboral para subsistencia.

Cursé el Profesorado de Danza Contemporánea en el **Liceo Municipal “Antonio Fuentes del Arco”** de *Santa Fe*, en la década del 70, bajo la dirección del Profesor *Mario Giromini Droz* (el querido y recordado Mario), que, en esa etapa, estaba a cargo de la mayoría de las materias de la carrera, más las complementarias que dictaban otros docentes del medio. Con *Mario* desarrollé lo que se conoce como **Técnica Expresionista Alemana** con una particular referencia a *Rudolf Laban* y *Kurt Jooss*.

Entendiendo que necesitaba mayor formación técnica inicié estudios de Danza Clásica en estudios privados. Desde 1977, y aún cursando el Profesorado, ingresé a la *Escuela de Danza Contemporánea*, donde realicé intensos estudios de **Técnica M. Graham** y **D. Humphrey**, con la Profesora *Frances Machala de Cerro*, norteamericana residente en nuestra ciudad durante muchos años y hasta 1986. De todo este extenso período existe una amplia experiencia como intérprete, integrando el **Grupo Experimental de Danza Contemporánea** del *Liceo Municipal de Santa Fe* y el **Ballet Contemporáneo** de *Santa Fe* que dirigía *Frances*: de la experiencia con el Grupo Experimental del Liceo recuerdo la imponente “las puestas de Mario” y de *Frances*: su estilo y su dinámica no concebían un bailarín que no estuviera sobre el escenario, o sea que durante mi estadía en ese grupo independiente, bailé en numerosos espacios y ámbitos escénicos en mi ciudad, la provincia y otras provincias: LA EXPERIENCIA FUE IMBORRABLE.

Inquieta por conocer otras formas de moverme como bailarina asistí a Cursos y Seminarios con profesores que trabajaban otras líneas de movimiento: **José Limón**, **Jennifer Muller**, **Cunningham**, en *Capital Federal*, *Rosario* y *Santa Fe*, desde finales de la década del 70 y 80, como asimismo aspectos teóricos: Historia de la Danza, Composición, como forma de completar mi formación (esto referido específicamente a mi calidad de intérprete).

A partir de los 90 empiezo a tomar contacto con las llamadas “*Nuevas Tendencias de la Danza Contemporánea*”:

Anatomía Vivencial, Release, Contact, a través de Cursos y Seminarios que dictaron y dictan docentes norteamericanos (vinculados muy estrechamente a los grupos de danza de Rosario) y rosarinos que, desde la fecha mencionada y con una interesante frecuencia, visitan nuestro medio. Paralelamente, en 1999, completo mi formación integral en los aspectos teóricos que refieren a la Puesta en Escena cursando el Postgrado de Especialización en Diseño y Proyección, Mención Diseño Escenoarquitectónico, en la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la UNL.

Esta permanente necesidad de actualización trato de mantenerla por entender a la danza como una disciplina que requiere una constante renovación para intensificar y reelaborar los códigos ya incorporados y adquirir todos los que sean de interesante aplicación para la labor como docente, que implica además, estimular a los alumnos e intérpretes al conocimiento de diversas formas de danza.

Este recorrido por diversas técnicas, partiendo desde las que estudié con más intensidad por asistir a Instituciones que desarrollaban las mismas (hablo de técnica expresionista y técnica Graham), a las que se agregaron todas las que mencioné antes, con anclaje actual en la modalidad de las Nuevas Tendencias, provocó, en el proceso de su incorporación, reflexiones intensas sobre lo que necesito “transmitir” y lo que es “orgánico” para el intérprete: a través de estas reflexiones se produce un filtro natural que luego, creo, se traduce en un modo personal, lo que es propio de cada maestro y creador de danza. Y se da también una adaptación del material a transmitir al grupo con el que se trabaja. Esta, sin duda, es una tarea cotidiana.

Una síntesis

En este punto me parece interesante realizar una síntesis de la concepción del cuerpo del bailarín y del movimiento en las técnicas que he recorrido en el proceso de mi formación, o de alguna forma detallar lo sucedido en la Danza en el siglo XX:

Técnica Expresionista Alemana (Rudolf Laban): amplía hasta el infinito las posibilidades expresivas de la danza teatral. Apunta esencialmente a una explicación del movimiento en términos racionales. Define el nexo constante que liga la causa volitiva al movimiento mismo: cómo y por qué el movimiento se transforma en un mensaje estético dramático. El sistema de Laban inscribe el movimiento en el espacio, revela un concepto de la relación con el espacio opuesta a la del ballet clásico académico: el espacio se concibe a partir del cuerpo, en consecuencia es el bailarín mismo quien crea los propios límites, el espacio personal del movimiento: el cuerpo crea y define el espacio. Sobre el camino indicado por Laban se mueve toda la danza libre centroeuropea.

Técnica Expresionista Alemana (Kurt Jooss): en la base del trabajo coreográfico de Jooss está el principio del existencialismo, en el sentido de síntesis significativa de las ideas y los sentimientos a través de todas sus graduaciones. Máximo profeta del ballet de acción expresionista: se puede decir que constituye como un puente entre el ballet académico y la danza libre.

Martha Graham – Doris Humphrey: “...la danza moderna dirige su interés más al movimiento que a los pasos” (*Graham*) *Danza moderna*: fenómeno específicamente americano, generado y desarrollado por una cultura no condicionada (como la europea) por el academicismo de la danza académica, la “modern dance” nace en conexión directa con los desarrollos de la danza libre centroeuropea.

En estas técnicas o sistemas se individualizan una serie de principios comunes, el primero de los cuales consiste en la actitud unificadora y precisa de considerar la danza desde un punto de vista dinámico y fundar la danza, en completa antítesis respecto del “ballet”, sobre concepciones estructurales dialécticas, basadas en la tensión (y la consiguiente activación dinámica) generada por fuerzas contrapuestas: *contracción - release* en *Martha Graham*; *caída - recuperación* en *Doris Humphrey*.

En la danza académica se parte de una posición para llegar a otra posición: el curso dinámico se desarrolla siempre entre dos puntos estáticos. En la danza moderna las secuencias de movimiento, en cambio, se encadenan por una necesidad dinámica: no existen poses estáticas, cada punto de llegada es implícitamente el punto de partida del movimiento sucesivo; cada movimiento genera otro, del cual el primero es la premisa necesaria. *Graham* tiene como punto referencial de su técnica el acto de la respiración: el acto humano de respirar, flujo y reflujo, contracción y relajación, imprime esta dinámica universal que vive de la propia continuidad. *Graham* considera la respiración como el momento de máxima concentración de energía vital, y por ella es posible obtener la inmediatez expresiva que se exige para el gesto, conectando el impulso motor con el que está esencialmente conectado el acto de respirar.

Humphrey: “caída y recuperación”. En esta dialéctica de fuerzas contrapuestas, la instintiva voluntad de conservación correspondiente al mantenimiento del eje de equilibrio y la fuerza de atracción hacia lo desconocido, o sea, hacia aquel punto muerto al cual tiende la caída, se han encontrado el uno con la otra: trayectoria entre inactividad y destrucción, sentido mismo del destino del ser humano. El conflicto entre autoconservación y empuje hacia el descubrimiento de las leyes que regulan su medio es la dialéctica misma del hombre. Intensidad en la danza: primera ley, *ritmo*; segunda ley, *dinamismo* (variación de intensidad del movimiento) y tercera ley, *diseño* (conjunto de leyes que regulan la composición coreográfica).

José Limón es seguidor de las antes citadas; sigue conceptualizando a la danza como una representación significativa, bajo la forma significativa de un contenido.

Merce Cunningham y **Alvin Nikolais**. En este período la danza moderna americana vuelve a tomar en consideración las formas del clásico: los pioneros de la danza moderna habían puesto el acento en el valor expresivo de la parte central del cuerpo, por oposición al ballet en el que el acento está puesto en las extremidades inferiores. Estos nuevos creadores tienden a una técnica más completa y ecléctica donde las piernas recuperan su importancia. Consideran al movimiento como una realidad autónoma y autosignificante más allá de cualquier condicionamiento dramático o de contenido. Es la época de la abstracción, del movimiento antiemotivo, despersonalizado, un cuerpo que explora el espacio como un “infinito campo de acción” más allá de cualquier proposición didáctica o filosófica. Danza como arquitectura del cuerpo, formalizada y objetiva

Con *Graham* y *Humphrey* la danza había encontrado dimensión dramática contemporánea; con *Cunningham* y *Nikolais* vuelve a ser, paradójicamente, un arte formal del movimiento. Toda la gran aventura de la “primera danza moderna” con una concepción de dramaturgia coreográfica de las emociones, es seguida, como imprevista y determinante inversión de esta tendencia, con una opción por el polo de la abstracción. *Cunningham* rompe con la unidad música-danza, la escena a la italiana y la presencia del “tema”. *Cunningham* y *Nikolais*, reaccionando en contra de sus predecesores, comienzan a romper con las unidades aceptadas de tiempo y espacio, *Cunningham* emplea procedimientos aleatorios para presentar a la danza como situación no jerárquica. Investiga una estética personal del movimiento como exploración sistemática del cuerpo y espacio en términos más plásticos que dramáticos. Es una estética totalizadora y extensiva de *Cunningham* y *Cage* (músico) dominada por lo aleatorio, un principio que en la coreografía se manifiesta a través de una escritura gestual estructurada a través de la técnica. La noción de libertad de la que habla *Cunningham* es una noción estructurada que no se identifica con el abandono. El cuerpo nunca está desarticulado y espontáneo, no acepta la gravedad y la pasividad: la explora.

Nuevos Creadores a partir de los 60: aparecen nuevos conceptos y técnicas como reorganización del espacio tradicional, uso de espacios no convencionales, participación de no bailarines, incorporación de los movimientos cotidianos, incorporación de objetos reales.

Contact. *Steve Paxton*. A partir de los 70 investiga sobre el *contact-improvisation* relacionándolo con las prácticas deportivas y artes marciales orientales. El gesto es totalmente libre: nuevos materiales performáticos extraídos de lo cotidiano. *Paxton* forma parte junto a otros coreógrafos de la *Grand Union*: están constantemente bajo observación el peso y la gravedad, el equilibrio, la inestabilidad, la fatiga y todas las determinaciones concretas y las contingencias del cuerpo humano en su relación con el piso, con los objetos, con la gravedad y con los otros cuerpos.

NUEVA DANZA (EE:UU '60 y '70) que aquí llamamos **Movimiento orgánico**: estas técnicas, ya mencionadas en el párrafo anterior, integran una perspectiva común respecto de la génesis y desarrollos del movimiento, respetando los procesos evolutivos de gestación y las leyes primarias de condicionamiento físico (peso, caída y recuperación). *Contact-Improvisación*: improvisación a través del contacto. *Release*: liberar, soltar el movimiento y *Anatomía Experiencial*: moverse con referencias anatómicas.

Desde mediados del SIGLO XX todas las escuelas y líneas de movimiento muestran claras influencias de las filosofías y movimientos orientales.

Ser docente



Como docente trato de transferir todos los principios de movimiento que, tomando como base las distintas técnicas que he incorporado en mi formación, con destacada presencia de las tendencias más actuales, conformen un discurso que tenga referencias anatómicas, en principio, experimentables desde lo orgánico y, desde lo estético, que aporten al concepto de calidad y diseño del movimiento que propongo.

He descubierto que he abandonado, en mi tarea como docente y como coreógrafa, absolutamente, los lineamientos de la danza clásica y la técnica *Graham*: en el primer caso por encontrarla absolutamente en contraposición con los principios básicos de la danza contemporánea que conocí y

desarrollé, y en el segundo, por haber encontrado otros códigos que me resultan de máximo interés para que el intérprete conozca su propio cuerpo, su potencialidad y desde este lugar, vaya estudiando los resortes y pasajes de los que depende la transformación del diseño kinético en una configuración gestual.

APELO A TODOS LOS RECURSOS PARA LOGRAR QUE EL MOVIMIENTO tenga intensidad, sea creíble, “con o sin significación”.

Ya no transmito líneas de movimientos o secuencias que no pueda fundamentar en el flujo energético del organismo y su canalización. No obstante, quisiera en este punto recordar los conceptos que subrayé en la exposición sobre las técnicas de *M. Graham* y *D. Humphrey*: ¿cómo no valorar el apoyo del movimiento y de la inmediatez del gesto expresivo en el flujo respiratorio? ¿Acaso no es fundamental la variación en la intensidad del movimiento? Es decir, hay muchos aspectos conceptuales en común, tal vez “revisados”.

No renunciaría a ninguna de las experiencias en esta carrera del *arte del movimiento* pero sí, más allá del placer que alguna vez habré experimentado, encuentro absolutamente contrapuestas la técnica clásica y contemporánea, por lo que es obvio que ya no recorro a ninguna de los elementos del ballet: actualmente, salvo excepciones, me es más simple transferir movimientos y concepciones sobre los mismos a alumnos sin experiencia previa que a los que llegan con experiencias muy distintas en el aspecto técnico. Diría burdamente que a veces es necesario borrar lo adquirido para iniciar otro camino.

Con respecto a mi opinión sobre la formación de los bailarines en Santa Fe, me parece necesario trazar grandes líneas relacionadas con diferentes etapas: en las décadas de los 70 y 80 no era tan común, en Santa Fe, que los bailarines viajaran a Buenos Aires o a Rosario a perfeccionarse o tomar clases con otros docentes, esto era bastante excepcional. En lo personal tuve la oportunidad de hacerlo y eso sirvió para movilizar mi interés en otras búsquedas.

Ya en los 90 se generó una “movida” muy interesante que trajo a Rosario y a nuestra ciudad a importantes docentes de las nuevas tendencias: en todo este período y en la actualidad el contacto con estos docentes y la posibilidad de profundizar y hacer prácticas más frecuentes de estos nuevos lenguajes es más factible y está al alcance de la mayoría de los intérpretes de nuestro medio. En este aspecto hay un CRECIMIENTO DE LAS OPORTUNIDADES DE PERFECCIONAMIENTO Y BÚSQUEDAS.

Esto, sin duda, ha generado un acercamiento de los bailarines contemporáneos a un lenguaje que pertenece a estos tiempos: COMO PARADOJA NO VEO QUE ESTA POSIBILIDAD QUE SE OFRECE A LOS BAILARINES se refleje en mayor cantidad o calidad de producciones, ya en esto avanzo sobre el terreno de la creación en danza, de los montajes: NO LO VEO, lamentablemente.





(a

Actuar en Santa Fe

Entrevista de *Silvia Debona* a [Marina Vázquez](#)

Silvia Debona:

-¿Cómo te formaste actoralmente? ¿Tenés, hoy, un perfil definido? ¿En qué actriz has querido transformarte?

Marina Vázquez:

-Yo empiezo a trabajar con *Jorge Ricci* a raíz de una cuestión muy particular que me sucede. Prácticamente no había ido al teatro, más que asomarme al *Teatro de Arte* de *Carlos Thiel* pero como espectadora. Y fui a ver **La llanura estremecida** que hizo *Jorge* con el **Teatro Llanura** en el año 1972. Era una propuesta *artaudiana-grotowskiana*, muy característica de ese tiempo. A nivel conciente yo no comprendí nada, no podría verbalizar qué era lo que había experimentado pero para mí fue tan fuerte que cuando terminó la función le dije a *Jorge* "yo quiero hacer esto". El me contestó que me iba a tener en cuenta, y al año siguiente me integro al *Teatro Llanura* a partir de esta inexistente experiencia actoral previa, ahí empezamos a trabajar y me vinculo con estas búsquedas de las cuales provenía *Jorge*. Nos ponemos a hacer un teatro de repertorio de vertiente surrealista aunque primero hacemos expresionismo con el **Woyzeck** de *Büchner* y después **Ubú rey** de *Alfred Jarry*, en una versión de pocos actores. Mientras tanto en todo este asomarme al teatro me estaba formando actoralmente al mismo tiempo que era dirigida, aparecía en el caso de *Jorge* el rol de maestro y director simultáneamente, un clásico en definitiva.

Después en el *Llanura* se integra *Jorge Conti*. *Conti* profundiza la vertiente fuerte de la literatura que ya tenía *Ricci*, sumando y una visión de la historia del teatro que a mí me resulta novedosa. Y me integro a trabajar, a estudiar, de la mano de *Jorge Conti* algunas cuestiones de la historia del teatro en la *Escuela de Actores* del *Teatro Llanura*. De algún modo comparto cátedra con él y después se funda lo que se llamó **Nuestro Teatro** que para mí es la mayor experiencia formativa que puedo rastrear en mi historia teatral.

Nuestro Teatro se forma con gente que viene de distintas vertientes. De la literatura como en el caso de *Jorge Conti*, de la plástica con una sensibilidad a la manera del *Di Tella* en el caso del *Flaco Rodríguez*, con estudios literarios que iban avanzando por mi parte, con la arquitectura por el lado de *Carlos Falco* y otros aportes de gente que se fue sumando más tarde como *Raúl Kreig*, *José Pérez Schechtel*. Estamos hablando de la época de la dictadura militar, años 1976 / 1977, de un cierto encierro de los grupos en sí mismos, y nosotros nos planteamos, expresamente, una tarea de resistencia cultural que consistía en no perder lo que para mí en ese momento era teórico y se fue haciendo práctico en esos años a medida que fuimos indagando escénicamente los textos, no perder nuestra dramaturgia propia. Teníamos una gran sensación de invasión, de aniquilamiento y de muerte y el teatro fue el lugar de la resistencia, de la vida, del intercambio; del contacto con un público que estaba ávido y que de alguna manera nos seguía, a nosotros y a otros grupos que había en la ciudad como **Teatro Taller** de *Julio Beltzer*.

Esto nos llevó a indagar en formas teatrales muy muy viejas, por ejemplo, hicimos el **Juan Moreira** de Gutiérrez, lo cual nos dio una investigación en una línea actoral que es la del melodrama. Ahí yo hacía el personaje de *Vicenta*, me acuerdo, *José Pérez Schechtel* era un precioso *Moreira*. En una puesta contemporánea que incorporaba incluso en escena la figura de *Gutiérrez* como narrador encarnado por *Rubén Gualini*, en una dramaturgia de *Jorge Conti*. Este montaje fue muy interesante. También hubo otros montajes que tuvieron que ver con aquel primer teatro argentino, como en el caso de **Los disfrazados** de *Carlos Mauricio Pacheco* donde ahí aparecía el toque de puesta en escena, esta sensibilidad al estilo *Di Tella*, del *Flaco Rodríguez*, donde éramos una comparsa que llegaba a un

lugar a contar una historia y esa historia era la de "Los disfrazados", una ficción dentro de la ficción. Fue un montaje muy importante, que tuvo mucho público, en la *Unión y Benevolenza* cuando todavía no estaba reformado, que era nuestro lugar de ensayo y de trabajo en esos tiempos. Fue muy grato para mi trabajar actoralmente ahí porque hice un personaje grotesco, totalmente distinto de mi *physique du rol* de ese momento, hacía el gringo *Pelagatti* y me dio enormes satisfacciones, acá y donde lo presentamos. Y también me dio un cierto dominio del público que, hasta ese momento, no había percibido con tanta fuerza, esto de que vos podés llegar a la gente, conmover, y retirarte a tiempo para que esa conmoción quede viva; eso me sucedió con ese personaje, en ese contexto.

Estoy mezclando un poco las experiencias de esos años... Una muy muy importante en lo que hace a mi vertiente stanislawsquiana, podría decirte que fue medular, el hecho de que *Jorge Conti* me diera el personaje de *Elena Morales* en **El Reñidero**, de *Sergio de Cecco*. Porque es un personaje con el que yo trabajé la memoria emotiva, lo recorría en la ficción pudiendo transferir situaciones y vivencias personales pero no de manera cruda, no de manera *strassberiana*, podríamos decir de manera diferida, más una memoria emotiva del personaje que del actor. De hecho, como yo había tenido una adolescencia bastante angustiante, creo que la etapa más dolorosa en mi vida en la que mi padre estaba enfermo, a mí me sirvió todo esto como para poner esos contenidos en ese lugar. Y aprender de esos contenidos negativos, a lo que se agregó también que yo estaba haciendo una experiencia psicoanalítica en esos años... Coincide el inicio de lo teatral, con el inicio de mi vida sexual, con el inicio de una experiencia psicoanalítica, así que, imaginate, todo junto, todo retroalimentaba a todo (risas). Fue muy enriquecedor. *Elena Morales* es un personaje enloquecedor, esa fijación con la figura del padre... me dio enormes satisfacciones, no tanto de crítica como de público en su momento, porque uno también estaba pagando el derecho de piso, y bueno, habrá tenido errores seguramente para una mirada más aguda. Pero yo le agradecí infinitamente a *Conti* el haberme dado ese personaje y el haberme tenido la paciencia que me tuvo hasta conseguirlo.

Después de esa etapa *Jorge* tiene problemas laborales en el marco de la dictadura y se va a vivir al sur del país, entonces el grupo, me refiero a **Nuestro Teatro**, lo toman *José Pérez Schechtel* y *Carlos Falco*. Con ellos empezamos a indagar en una literatura dramática un poquito más cercana en el tiempo, trasladando todo ese bagaje de experiencias -que habían representado una formación actoral importante- a **Una noche con el Sr. Magnus e Hijos** de *Ricardo Monti* y luego con el estreno nacional de **Vincent y los cuervos** de *Pacho O'Donnell*. Ahí dimos un trabajo, creo, menos costumbrista. Aunque el costumbrismo siempre fue un elemento al cual se apeló en forma de cita, en el caso de *Jorge Conti*, que por ser un intelectual tan maduro en su momento, en una línea más bien pavesiana, despojada, cuando él apelaba al costumbrismo lo hacía citando, no porque el costumbrismo fuera su forma natural de expresión. Eso, cruzado con el trabajo del *Flaco Rodríguez* hacía que se fuera muy conciente de todos los signos teatrales, muy lejos del realismo ingenuo. Lo que se ponía se había pensado que debía estar ahí y nos resultaba indispensable, se nos hacía necesario.

Después de esto aparece una experiencia importantísima que fue la de hacer **Marat-Sade** de *Peter Weiss* que se hace con un grupo ampliado, con una convocatoria a otras personas en la que algunos también se inician en el teatro. La hacemos en dos temporadas seguidas, fue un poco un hito cultural también, muy importante en su momento. Era "la" obra de los universitarios, había que ir a ver **Marat-Sade**, la obra de la clase media ilustrada de ese momento. Además estábamos ya con un cierto optimismo democrático, entonces nos estábamos dando el gusto de hacer ostensible aquello que habíamos hecho tan metafóricamente en los años anteriores.

Después aparece una creación colectiva en la cual yo participo parcialmente, no demasiado, que es **Vidrio Molido** que también dio sus frutos, donde de alguna manera el grupo intenta contar su propia historia. Yo en ese momento estaba embarazada así que no pude acompañar el proceso al cien por cien. Y después hacemos juntos el último trabajo con **La Gaviota** de *Anton Chejov*, porque los integrantes habían empezado a madurar individualmente y cada uno de nosotros fue buscando otros caminos, multiplicándonos.

Silvia:

-**Vidrio...** es como una especie de testamento de **Nuestro Teatro**, ¿no?

Marina:

-Yo creo que sí, de algún modo sí. Después hay un epílogo que es *La Gaviota*, pero de alguna manera es así. Como contarnos para poder cerrar. Incluso el proceso de *La Gaviota* no fue sencillo, lo hicimos con el apoyo de una psicoanalista que trabajaba con nosotros, *Silvia Puigpinós*, que nos ayudó a elaborar esta etapa que nosotros ya veíamos de alguna manera como de cierre.

Y hubo un trabajo muy importante de **Nuestro Teatro** en el que yo no estuve que fue **Aquella noche de Corpus** que

fue una investigación formal y de dramaturgia regional muy interesante, con músicos, bailarines y actores en escena, mucha gente, muy abierto. Los grupos en ese momento, creo que pasa también con **Teatro Taller**, no quiero contar la historia de otros, pero en general los grupos tendieron a abrir, nuclear gente, formar, y después también perdieron parte de estos miembros. En esa apertura cuando cerraron se encontraron con que la gente había iniciado otros caminos, que no eran ni mejores ni peores, eran otros.

Silvia:

-Seguramente fue necesario el cierre durante la dictadura, fue necesario cerrar, trabajaban determinadas personas. Con la democracia abrieron y ya eso fue desmembrando, porque también ya no era necesario generar esos grupos tan cerrados...

Marina:

-Sí, es probable, pero yo creo que ahora hace falta.

Silvia:

-No hay grupos ahora...

Marina:

-Si, el tuyo.

Silvia:

-Si, pero prácticamente no hay.

Marina:

-Y **De las Artes** está tratando de ser un grupo por lo que me ha venido comentando *Raúl (Kreig)*. De alguna manera **De las Artes** retoma la tradición de **Nuestro Teatro** con *Sergio Abbate*, con *Raúl Kreig* y con *Edgardo Dib*, básicamente. Algunos de ellos que fueron alumnos nuestros y bueno, yo también trabajo con ellos, no en forma permanente pero sí en forma esporádica trabajo con ellos.

Silvia:

-Quizás el problema de **De las Artes** es que no ha tenido una producción continuada entonces eso hace que no se lo vea con tanta identidad.

Marina:

-Si, yo pienso que según la propuesta de *Raúl* la idea sería ahora tener mayor continuidad. Porque se dio una cosa, en toda esta larga convivencia, que tiene que ver también con el **convivio** del que habla *Dubatti*, lo que se mostraba en escena era la punta del iceberg. Siempre es así. De un montón de vivencias y de situaciones previas, paralelas, estos como ramalazos fueron quedando y los otros productos, esos productos digamos "concertados" que caracterizaron la década de los noventa fueron trabajos que, quizás, no gratificaron plenamente a sus propios creadores porque faltaba "algo", no a nivel de resolución técnica, o de literatura dramática... No me refiero al caso de tu grupo, sino a la gente que se unía nada más que para hacer un producto y tenía esa vulnerabilidad de la misma circunstancia. Aparentemente es necesaria, al menos acá, en este corte de tiempo y espacio, sería necesaria una nueva convivencia grupal que tiene que ver con el trabajo entre gente que es confiable entre sí a nivel humano, a nivel estético, que habla un mismo lenguaje, que se comprende, que quiere seguir en una misma línea o que quiere indagar junta -que es lo mejor que puede pasar- en nuevas líneas.

Nosotros cuando *Edgardo (Dib)* planteó lo de **La casa del campo** hace más de dos años largos, a mí me pareció lindísimo poder trabajar otra vez con esta gente. Con muchos de ellos yo ya había trabajado, y con algunos teníamos en común el hecho de haber compartido incluso cátedra, por ejemplo *Raúl* y yo habíamos sido docentes de *Carolina (Cano)*, de *Milagros (Alarcón)*...

Silvia:

-Bueno, y trabajás con *Ricci*...

Marina:

-¡Claro! Trabajo con *Ricci*, y es un placer volver a trabajar con un viejo maestro... Yo creo que ese es el convivio que también está presente en **La casa del campo**, con la dramaturgia de *Edgardo* pero también fue la inteligencia de *Edgardo*, o la intuición, o la percepción de juntar "estas" personas para que este convivio fluyera y nosotros

pudiéramos poner ahí lo que nos proponemos más todo lo que se dispara por el hecho de estar juntos, de haber compartido una vida juntos, y de reencontrarnos en un determinado momento.

Este es un ambiente muy difícil, lo sabemos, donde muy poca gente sobrevive. A veces yo me pregunto por qué me paso tanto tiempo sin hacer algo, bueno, pero no se da aunque uno trabaja en forma tan permanente... Es difícil sobrevivir en este ambiente, es muy feroz, que se va devorando a la gente ¿no? ¿Cuánta gente se acerca al teatro y cuánta gente ha quedado? Los que quedamos seremos los más devoradores seguramente (risas)

Silvia:

-Se está generando algo lindo, me parece: cuando yo empecé no había prácticamente gente "grande", a todos los que veía trabajando eran ustedes, que tenían treinta y pico de años, y que eran nuestros formadores. No había gente más grande...

Marina:

-No, porque *Chiri Rodríguez* trabajaba muy esporádicamente, y con determinadas personas y otras no, era muy meticuloso...

Silvia:

-Y ahora se está dando esta cosa también de que esté trabajando gente de cincuenta con chicos de veinte, o de treinta años, y es lindo. Creo, me parece, que es la primera vez que se está dando en Santa Fe, que perduren varias generaciones de actores.

Marina:

-Si, si, es probable. En el caso nuestro, cuando *Jorge* en el setenta y pico estaba haciendo **La llanura estremecida**, la llanura, justamente, estaba estremecida porque en realidad no había quedado nadie. Él era un tipo muy joven en ese momento, tenía veintipico de años por lo que yo puedo recordar, y los maestros no estaban. Los *Catania* ya no estaban, o estaban por irse; *Thiel* que podría haber sido generacionalmente un poco más cercano estaba por irse también o ya se había ido, *Cocho Paoloantonio* ya no estaba... Y bueno, estaba *Chiri* que es una persona que tiene sus tiempos, su personalidad, con él trabajamos en aquel *Llanura* aunque no alcanzamos a estrenar, es un actorazo... Que deberíamos tener actores de setenta y pico también, sería fantástico. Ojalá llegemos.

Hasta aquí algo de la historia teatral que atraviesa todo esto que uno es, realmente cuesta muchísimo definir cómo trabaja uno. De alguna manera la formación es muy ecléctica. Si en mi caso hay algún pecado será el del psicologismo, es probable. Pero en realidad uno no se niega a nada porque es muy diverso el material con que se ha trabajado, y cada material exige o requiere un abordaje distinto. Por supuesto que cuando uno hace un sainete o un grotesco trabaja de una manera, y cuando hace un personaje como el de *Elena Morales* en *El Reñidero* trabaja de otra, o en este personaje que estoy haciendo ahora utilizo un poco las cuestiones del grotesco. Lo más interesante me parece, desde la resolución formal que tiene este trabajo de *Edgardo* sobre **Tío Vania** que es **La casa del campo** es traer un poco esto del actor nacional a la palestra, como que *Vania* es un poco... no te voy a decir *Francella* pero más o menos. Es decir, no subestimar las categorías actorales, todas sirven en la medida que uno pueda hacer uso de ellas y que sean pertinentes. Esa pertinencia es lo difícil de lograr, y es la decisión de la puesta en escena.



He empezado a actuar menos a partir de 1991, de **La Gaviota**. Hice **La Casa de Bernarda Alba**, hice una experiencia con **Relojero** de *Discépolo* y ahora hago **La casa del campo**. Pero me he dedicado a otras cosas, a dar clases, tratar de sostener una institución teatral educativa en el rol de vicedirectora que es bastante difícil y requiere su tiempo. Me gusta también eso, me gusta la gestión, es difícil, tiene otras dificultades. Y también me he dedicado a formar a alguna gente, en la medida que uno puede, trabajando muy codo a codo con *Ruben von der Thüsen* en estos últimos años, con quien me entiendo realmente muy bien.

Silvia:

-¿Qué decisiones tomás en el momento de formar a un grupo de actores?

Marina:

-Nunca sé que es lo que voy a hacer con el grupo, no vengo con la idea de... "este año voy a hacer tal y tal cosa".

No, primero trato de percibirlos, de ver cómo fluye la gente. Es como cuando uno empieza a hacer un trabajo actoral, es lo mismo. Uno sabe cosas, pero las pone en suspenso. Cuando uno se enfrenta con un grupo todo queda como suspendido, y hay que empezar a percibir lo que la gente trae. A veces no se puede avanzar para encontrar la propia palabra, el propio gesto, **es una utopía de vida** esto, pero sí por lo menos tratar de solucionar mínimamente... tirar puntas para que se borren... Todos traemos un actor ideal a la escena, bueno o malo, quitamos algo de la realidad, ojalá fuera así y que lo sepamos. A veces lo encarnamos. Ahora, por ejemplo, tenemos un alumno que decimos que es un "actor nacional", entonces estamos tratando de que sea, en principio, bueno en eso que él trae. No violentarlo en el sentido: vamos a hacer un alumno experimental. Vamos a intentar, vamos a ver si realmente a esto que él trae le podemos dar contenido porque por ahora lo trae sólo como un arabesco, en un gesto. Estas son cosas que hay que ir viendo por alumno, viendo lo que es un logro para cada uno de ellos, viendo cómo utilizar lo que traen.

Trabajamos en una experiencia de ida y vuelta. Dado que está Ruben, y que también forma parte de tu grupo, lo corporal lo aporta más que nada él, como el trabajo del texto pegado a lo corporal o despegado de ello. No la organicidad como una cosa previa, dada, establecida, sino que se vaya ganando y que ese llenado de la presencia del actor en la escena se vaya consiguiendo por distintas vías: por la generación de imágenes, por contenidos psicológicos, por objetivos claros de escenas concretas, por palabras de textos prestados, por impulsos propios. Todo tendiente a que haya un cierto **estar** en la escena. Es terrible cuando el alumno está en escena y parece que llegó al final de la situación, ¡pero todavía no empezó! Dejarse atravesar, ese es el gran trabajo, dejarse atravesar por las situaciones, por los impulsos, por las novedades que nosotros vamos tirando de afuera.

Silvia :

-Y vos que hace tantos años que estás formando actores -yo misma, Ruben (von der Thüsen), Edgardo (Dib), y tantos otros que seguimos trabajando y hemos pasado por tus manos, o las de Raúl (Kreig), Carlos (Falco)- ¿qué ves que está cambiando, qué ha ido pasando desde que empezaste a formar grupos hasta ahora? ¿Qué ves que va pasando con la gente con el cambio de épocas? ¿Qué es lo que vienen a buscar en la actuación? ¿En qué son más fuertes? ¿En qué más débiles?

Marina:

- Yo creo que están más abiertos a nuevas propuestas, están ávidos de lo nuevo. Como dijera *Pelletieri* son snobs y eso está bárbaro. Pero todavía les falta un riesgo de continuidad, me refiero a los actuales. Es probable que esté por eclosionar algo en ellos pero a mí me parece que hay que dotarlos un poco más de cierto impulso a lanzarse a lo que fuere. En cambio en los grupos de tu generación yo veía y veo compromiso. Por ejemplo en aquella experiencia de **Fávila Sordes, mujer para amar** había un compromiso personal, muy profundo, que no sé si ahora es de esa manera. Creo que también tiene que ver con que ahora los chicos están con la impronta de cómo sobrevivir con esto también, cómo ganar dinero con esto, y eso está bien por un lado ¿verdad? Creo que los grupos de tu generación pensaban más al teatro como un lugar de refugio o de expresión, y la supervivencia económica quizás venía por otro lado. Creo que eso puede estar pasando, pero tampoco lo tengo muy claro porque también el hecho de que sea una institución la Escuela de Teatro hace que mucha gente pase por ella sin que tenga ese ardor de la creación tan encendido, no todos los que pasan por una escuela van a ser realmente artistas. Es una experiencia que tienen, que la vivirán con intensidad, con seriedad, pero eso se verá después... Son apenas tres años, es un paso fugaz por experiencias que tratamos que sean fuertes, importantes, de lo contrario no tendrían sentido como experiencia docente, al menos en esto.

Silvia:

-No sé cómo los verás pero... ¿no están muy ganados por la televisión? ¿No tienen muy pegada la actuación teatral a la actuación televisiva?

Marina:

-Y pasa un poco eso, sí. Pero eso no estaría tan mal si lo hicieran bien. Por eso te digo, si aparece un "actor nacional" trabajemos con eso, vamos a ver si le damos hondura, si lo internalizamos, si hacemos esto del *sainete interiorizado*. A ver si aparece otra vibración de calidad, porque hay cosas que son de calidad y otras que no lo son, en cualquier tratamiento. Al menos es lo que a mí me parece, en el sentido de que no es "todo" válido. Y lo televisivo más superficial se agota enseguida cuando lo ponés en escena, enseguida encuentra su fin porque no resiste, es para otro medio, es una trasposición imposible. Eso me parece que ellos enseguida lo observan, algunos, otros se irán supongo, me imagino.

Silvia:

-Vos además hiciste cine...

Marina:

-Sí, poco...

Silvia:

-¿Qué podés decirnos de tu experiencia de actuación en ese medio?

Marina:

-Para mí fue buena porque también era un aprendizaje. En realidad hice dos trabajos, uno para *Marilin Contardi*, un corto, **Reencuentro**, y un largo para *Raúl Beceyro*, **Nadie nada nunca**. Yo me sentí muy cómoda trabajando con *Marilin*, fue una experiencia buena. Es otra historia, pero es actuación, es otra historia *ma non troppo*... Vos tenés que contener los gestos, sin que se vea que estás pendiente de la cámara tenés que saber hasta dónde estará llegando... Y no sentir la cámara es algo que me pasa, una cosa que me valoró mucho *Filipelli*, tuve buenas críticas en mis brevísimos trabajos en cine, fue muy alentador. Son experiencias que creo que el actor tiene que hacer. Ahora, en el caso del tratamiento de *Beceyro*, que es a la medida de la escuela francesa, de despojar, despojar, despojar, vaciar, vaciar, vaciar, a mí me vino muy bien. Si no, evidentemente el resultado hubiera sido otro, una exuberancia gestual no era lo que él buscaba, no hubiera sido pertinente para la propuesta. Es un trabajo muy de director, se ensayó mucho y se filmó lo que se había ensayado, así fue. Pero en la idea global del cine me parece que se escapa un poco más del actor que en el caso del teatro, donde vos tenés que comprender que siempre se gesta por ese intercambio que hay con el director, pero vos tenés una idea cabal de la totalidad. En el cine eso sucede muy relativamente. Pero es muy lindo porque es más hedonista en algún sentido ¿no? Vos entendés toda la cuestión del divismo y demás, entendés que eso pueda existir en la industria, una vez que está la película si alguien se vuelve necesario puede llegar a pedir lo que sea. No es nuestro caso ni mucho menos, pero te das cuenta desde adentro que eso es potencialmente posible. Esas fueron mis dos experiencias, no sé si tendré otras, ahora que mi hijo estudia cine andá a saber qué puede pasar... (risas)

Silvia:

-Bueno, no sé si querés agregar algo, si te parece que quedó algo por remarcar...

Marina:

-Yo no sé si puede ser útil todo esto pero me parece que básicamente lo importante es estar abierto en la medida de lo que uno puede, que siempre es difícil, no tenerle miedo a esa sensación de incertidumbre con la que uno se enfrenta en las clases... El ahora cómo, cómo se organiza este material, hacia dónde voy a ir con todo esto... Creo que es posible y que es importante escuchar a los demás, no en su palabra cotidiana, no tanto eso como en su devenir expresivo, recibirlo, dejarlo que venga y que a uno también lo modifique. No es fácil, todo esto en lo que estamos es realmente muy difícil y por eso es apasionante también.

Con los alumnos hemos tenido algunas experiencias lindas acá en la Escuela, en su momento fue **Sesetenta** que hicimos con un grupo muy chiquito que estaba integrado por *Sergio Abbate*, *Vicky Gollán*, *Claudia D'angelo* y *Sergio Luciani*. Fue un trabajo precioso, muy participativo. Ahí hubo una buena escucha de mi parte y del equipo docente, estaba *Susana Calligaris*, éramos varios.

Y la experiencia de **Fávila Sordes** que insisto fue muy importante, como dramaturgia del actor ¿no? Trabajo que dirigiste vos, un trabajo muy arduo. Muy crudo, muy bueno, muy joven. Fue muy provocador en ese sentido, pero no porque se lo haya propuesto sino porque la cosas "son", porque no podían ser de otro modo, porque son necesarias. Y así mismo también era muy divertido. Fue un trabajo que se comprendió a posteriori a nivel institucional, la institución teatral lo absorbió después, bastante después. Y fue posible por un gran impulso joven, hasta incluso te diría por los cuerpos jóvenes de sus actores. La vida del actor es larga, eso es bárbaro, es maravilloso, no pasa como con el bailarín clásico. Las generaciones maduran, empiezan a cruzarse, eso enriquece mucho. Enriquece al grande porque permanentemente está queriendo hablar el mismo lenguaje que los jóvenes entonces eso lo actualiza, lo exige. Y el joven que ve como el otro resuelve las situaciones profesionalmente.

Silvia:

-Por lo que yo veo la gente joven sigue viendo "maestros" en los más grandes, ¿no? En esto del manejo de escena, en cómo hacen para ingresar a escena...

Marina:

-Si, hay algo de eso. Yo hace un tiempo no lo notaba pero ahora creo que se está dando eso, que hay un reconocimiento.

Silvia:

-Que es gracioso, porque uno todavía no se ve en ese lugar de dinosaurio...

Marina:

-No, pero te ponen, son los años... (risas) O la "cancha".

Silvia:

-Claro, uno nunca le pierde el miedo a las funciones, pero es como que esa angustia que uno tenía hace algunos años ahora se transforma en una mezcla entre angustia y placer también.

Marina:

-Por eso para el actor joven lo más difícil es permanecer gratamente en la escena. Él *desea* estar, vos le das una improvisación y te la resuelve en dos segundos porque, en realidad, quiere huir; entonces vienen todos los artilugios que uno debe inventarse -y ahí la labor docente- para permanecer en escena, ese llenado de la experiencia que a uno le permite superar la angustia de la mirada, que es muy fuerte al comienzo, cuando uno empieza a trabajar. Y que nunca se termina porque es el paso previo al golpe adrenalínico del ingreso a escena.

Silvia:

-Después nos vamos poniendo más narcisistas, ya nos empieza a gustar eso de que nos estén mirando. Es también una forma de sobrevivir en la actividad.

Marina:

-Y además porque el teatro genera adicción, es totalmente adictivo, desde un punto de vista hasta físico. Produce toda una serie de reacciones, la adrenalina, la endorfina, todas estas hormonas que se activan y que hacen que uno quiera eso otra vez, porque la experiencia es inenarrable. La experiencia de permanecer en escena y compartir con el público da un placer único. Uno quiere más de eso.

Silvia:

-Además de la posibilidad de "vivir tantas vidas", ¿no? Uno vive tantas cosas en escena que es una forma también de decir viví tantas cosas, por este permanecer, por este estar en escena y ponerse en el lugar del otro. Yo siempre insisto sobre el mismo punto de vista: el teatro como un lugar profundamente ético, porque lo que debemos aprender es a ponernos en el lugar de otro, y entenderlo, y comprender desde dónde y por qué el personaje está en ese lugar.

Marina:

-Y te abre a no juzgar y tener una visión de conjunto de los hechos. Enriquece muchísimo en ese sentido también. Una visión estratégica, general. No juzgar es fundamental porque si no es imposible construir nada, incluso hasta desde una posición brechtiana.

Silvia:

-Por eso quizás se da que la cuestión teatral está en algún punto en crisis, ¿no? La dificultad para formar grupos, para que permanezcan, para que la gente tienda hacia el mismo fin, que de alguna manera es la característica central de un grupo teatral. Una época tan individualista puede ser la razón de esta crisis de lo grupal.

Marina:

-Si, y al mismo tiempo se dan fuertes asociaciones, de tipo tribal también, por lo mismo. A la vez, el grupo "porque sí" no funciona, se debe ir despejando de lo accesorio y de ese modo quedan grupos muy claros. Después, a lo mejor, circunstancialmente convocará a otra gente pero tiene que haber por lo menos dos o tres personas que sepan claramente no qué es lo que quieren, sino que intuyan en qué sentido quieren *estar*. No qué es lo que quieren como resultado sino qué vale la pena buscar juntos. Y es muy importante el rol del conocimiento teórico en esto, es fundamental. Fijate vos como estos grupos que han formado parte de mi historia personal, como **Teatro Llanura**, y como luego fue **Nuestro Teatro**, estaban liderados por un grupo de personas que tenían una formación intelectual sólida en su contexto. Cuando hablamos de *Jorge Conti*, o el *Flaco Rodríguez*, o *Carlos Falco*, o *Jorge Ricci*, estamos hablando de gente con una sólida formación, y estoy hablando de mis orígenes. Eso a mí me dio una impronta de autoexigencia en ese sentido. No se puede estar en una actividad por el mero placer de hacerla porque ese placer disminuye si no lo alimentas intelectualmente, a mí por lo menos me pasa eso. Yo disfruto **La casa del campo** porque yo sé lo que es, o creo saber qué es en su totalidad, no solamente porque correteo por ahí aunque también me da placer hacerlo, física, emocionalmente, y lúdicamente.

Silvia:

-¿Serías capaz de dar una definición de cuáles son las fortalezas y cuáles las debilidades de un actor santafesino?
¿Qué es lo que ves en general?

Marina:

-Creo que en general hay un problema con la voz, me parece que es un problema endémico en Santa Fe, no sé por qué sucede, tengo algunas aproximaciones. Claro que la voz es el resultado de muchas otras cuestiones... Me parece que esto de lo stanislavskiano, lo strassberiano, que es toda una etapa en la formación del actor argentino, no termina de ser incorporado acá en Santa Fe, con lo cual no quiero decir que sea la única formación que deba tener un actor, pero me parece que aunque sea es una formación de base para después olvidar y proyectarse en otro sentido.

Hay mucha gente que trabaja sólo intuitivamente, que no sabe muy bien cuáles son sus recursos, no es conciente de sus procedimientos. Vemos que presentan menos problemas los que son un poco más concientes y también formados teóricamente.

Por otro lado creo que hay que empezar a incorporar otras formas de trabajo corporal, aunque a los actores como yo nos cueste un poco más, creo que por ahí va a despuntar algo que puede ser importante. Eso en principio, y después animarse con todo tipo de dramaturgia también es importante, en algún sentido está sucediendo, pero quizás animarse un poco más, aún cometiendo errores.

No sé si en Santa Fe está tan presente esta moda del *cinismo sentimental* en la línea del teatro de los noventa en Buenos Aires. Pero claro, hay que tener presente que esto se hizo allá con actores que tienen una fuerte formación de trabajo interior, se trata de mudar algo que está presente. Es como una limpieza o un rechazo a una impronta, pero que ya está puesta, ya está tejida en la personalidad de ese actor.

A mí me parece que hay que apostar a formar en los más plurales sentidos. En lo vocal, en lo corporal, en lo stanislavskiano, en los más plurales sentidos.

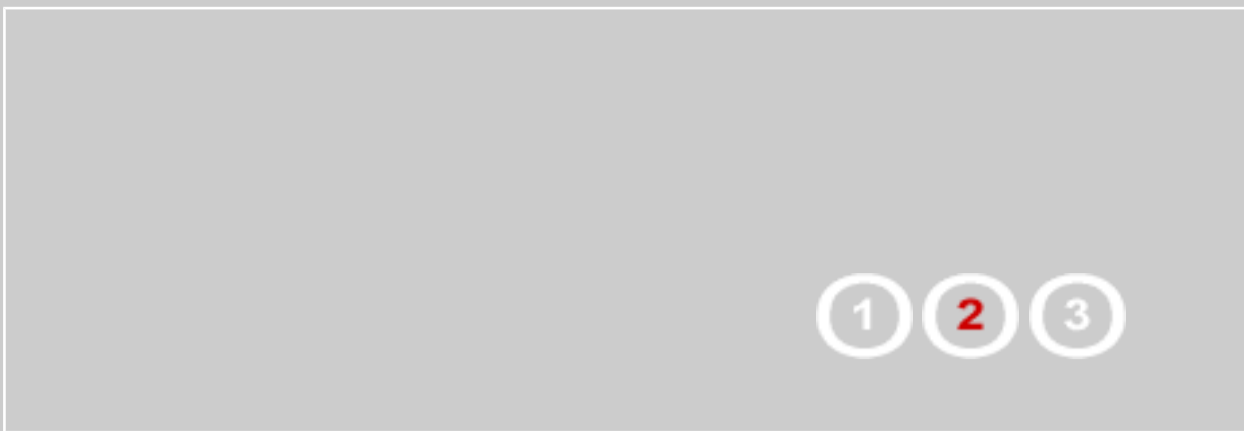
Silvia:

-Y la continuación en la formación, ¿no? Me da la sensación de que por ahí los actores santafesinos somos un poco "fiacas". Ya hicimos tales cursos, ya hicimos tales cosas y después no incorporamos nada nuevo, no visitamos nada nuevo...

Marina:

- Hay que visitar otras cosas, hay que animarse. No es fácil. Pero tenemos que hacerlo porque si no nos vamos estereotipando, ya que no lo hace la industria -porque no la tenemos- acá nos estereotipamos solos o lo va haciendo el mismo ambiente. Alguien sirve para un tipo de personaje, o lo da bien, y aquel otro para tal otro. Estamos haciendo lo mismo que en Hollywood aunque sin el mismo dinero (risas). Deberíamos dejar de ver a los mismos actores haciendo los mismos papeles, hay que tratar de correrse de eso.





(a

La preparación del actor para el espacio abierto

por el grupo *La Tramoya*

El actor no hace otra cosa que llevar al más alto poder de expresión los recursos del único instrumento que el hombre no pudo inventar: su cuerpo. Este instrumento se debe "afinar", y esa afinación debe responder a las necesidades que surgen según el tipo de interpretación que tengamos que realizar. Es aquí donde aparece la particularidad del entrenamiento específico para el cuerpo del actor en los espacios abiertos, donde son varios los ítems a tener en cuenta.

La vía de comunicación

En el espacio **abierto** y **público** son varias las interferencias que aparecen y dificultan la emisión y por ende la recepción, a algunas de ellas nos podemos anticipar y otras son absolutamente imprevistas, el actor debe superarlas en el preciso momento en que suceden.

Estas interferencias pueden ser **climáticas**, **humanas** o **propias del espacio**.

- **Climáticas:** en el caso de lluvia es de suponer que se suspenderá la función, pero puede estar muy frío, o ventoso, o hacer mucho calor.
- **Humanas:** los vendedores ambulantes que gritan su producto, perros que ladran, borrachos que intervienen en una escena, vehículos que pasan cerca con sus caños de escape libres.
- **Propias del espacio:** el elegido, ya sea calle, plaza, edificio, etc, tiene inconvenientes propios pero a esto se debe agregar la altura, los pisos irregulares, y sin olvidar que el espectador no tiene butaca ni techo.

Para dar respuestas a estos inconvenientes *el trabajo del actor sobre su instrumento* es prioritario, y dado que el mismo se transforma en el elemento emisor debe estar potenciado para poder transmitir en forma clara.

Sabemos que el actor trabaja sobre distintos **niveles energéticos**, en el espacio abierto es común el uso de un alto nivel de energía, entonces el **desbloqueo** o **entrada en calor** tiene que ser específico en relación a la exigencia física requerida. Por ejemplo, en el caso de un actor que usa zancos, si bien trabajará para su desbloqueo sobre todos los grupos musculares que forman el rompecabezas de su cuerpo, prestará especial atención sobre sus piernas.

La voz debe estar *totalmente integrada a la acción*, por lo tanto durante la entrada en calor debe sintonizarse con el uso del cuerpo dado que no está *en otra parte* sino que *forma parte* de este. El actor debe tener muy presente que durante la función la inspiración del aire debe ser rigurosamente hecha por la nariz (radiador natural), si se inspira por la boca un día de frío probablemente las cuerdas vocales quedarían dañadas.

Para la actuación en estos espacios es fundamental trabajar permanentemente con una **concentración controlada**, esta es la llave de todo trabajo, pero en este caso es mayor la necesidad porque un error producido por falta de concentración puede producir un grave accidente.

El riguroso tránsito por el espacio previo a cada función, registro de la temperatura, humedad de los pisos, control de los aparatos a usar, son acciones ineludibles.



Apuntes para actuar

Uso de los apoyos: elementos fundamentales a la hora de construir un personaje juegan aquí también un aspecto relevante porque los puntos de apoyo, por ejemplo en la altura, son no sólo el sostén del personaje sino también el sostén de la vida del actor.

La potencia y la alta fidelidad: como en un equipo de música, la emisión del actor tiene que tener potencia para llegar al receptor, pero también debe tener fidelidad en sus movimientos, que deben ser claros, precisos y de calidad, generando una limpieza de la imagen que complete la emisión buscada.

El engrama motor: todo movimiento se incorpora como estructura del pensamiento en lo que se denomina *engrama*, y todo engrama se incorpora a través de un proceso de aprendizaje. Se inicia en el registro de la memoria con un engrama sensorial que luego del aprendizaje se transforma en engrama motor. Las acciones que realiza un actor en su actuación son una sucesión de *engramas motores*, movimientos que se aprenden y estructuran su comportamiento. Estas acciones repartidas en engramas *concientes* son fundamentales.

Podemos accionar *sin demasiada conciencia*, pero no será fácil repetir esas acciones, ni seguro el tránsito en espacios complicados. Es importante trabajar sobre los engramas transformando los movimientos *automáticos* en movimientos *voluntarios*.

Uso de objetos y aparatos: en el espectáculo en espacios abiertos es muy útil el uso de palos, zancos, banderas, escupir fuego, instrumentos de viento o percusión, etc. Más allá del manejo técnico que cada elemento elegido requiere deben estar al servicio de lo que queremos contar, deben cumplir una función dramática, y es aquí donde debemos agregar un entrenamiento para poder incorporarlo a la escena y al servicio del personaje que lo maneja (por ejemplo: una bruja escupe fuego para encender un caldero).

Abordaje a una forma de actuación: cuando se habla de teatro callejero es frecuente escuchar decir que es un teatro de actuaciones de "*rasgos gruesos*" entendiéndose por esto una actuación muy marcada, sin sutilezas o elaboración más "*fina*", esto no es necesariamente así.

Más allá de la estética que se elija o del género a realizar, en este lenguaje todo debe ser o puede ser de un minucioso trabajo de composición.

Al abordaje: una vez hecho el análisis sobre la obra y de cada uno de sus personajes, pensando que cada actor puede realizar más de un personaje, frente a esto el paso a seguir es tomar una estructura a observar (puede ser un animal, una persona, una máquina) con la posibilidad de observarlo cuantas veces se lo necesite (puede ser grabándolo en video). Es sobre este aspecto absolutamente externo donde empieza el trabajo, que tendrá que pasar por una faz de absoluta precisión en lo que respecta a la mimesis, al punto tal que el elemento observado *entre* en el cuerpo del actor. Cada parte tiene que tener un referente en su cuerpo, incluyendo el sonido. Una vez obtenido esto se deberá *fijar* al punto tal de poder repetirlo en cualquier momento, teniendo siempre la posibilidad de chequearlo con el elemento observado. Luego se humanizará hasta el nivel que el actor o el director así lo determinen.

Si todos los trabajos son realizados desde esta propuesta habrá una característica expresiva común en todos los personajes.

Paralelo a este trabajo se debe realizar un entrenamiento que apunte también a la *exploración de la estructura muscular* para acostumbrar al cuerpo a trabajar con grupos musculares a los que no está acostumbrado.

Es también aquí donde utilizamos los *engramas motores* para fijar este nuevo cuerpo y esto es fundamental, porque el *patrón* de movimiento que el actor lleva arraigado en él tiene la huella de su vida y forma parte de su cultura corporal, mediante la cual se resistirá frente a la imposición de *este* o *estos* nuevos cuerpos a los que habrá que domesticar.

Una vez instalado o instalados, las acciones completarán su historia y por ende la historia que hemos decidido contar, a la que debemos incorporar todos los ingredientes técnicos que hemos visto anteriormente.

Seguramente al actor que realice este trabajo no será fácil reconocerlo una vez terminada la función, lo que derivará probablemente en que nadie lo contrate por sus características físicas personales, pero de lo que sí estaremos seguros es de que habrá realizado un innegable hecho creativo.





(a

De percepciones, producciones y contexto

por Norma Cabrera de [Andamio Contiguo](#)

"Si Grotowski pudo realizar lo que hizo, es porque el comunismo le ofreció un único regalo: le dio tiempo, puesto que todo el mundo recibía un sueldo. Cuando Grotowski hacía un stage, en el teatro local, clásico, podía ver que los actores cobraban un sueldo, y todo el día vivían de té y de vodka, y venían al teatro aún si no tenían personaje para interpretar, porque cobraban por mes como proletarios; y a mucha gente le gustaría tener esa condición. La diferencia entre un proletario burgués y un proletario artista, es que el artista va a hacer de ese tiempo que se le da, un tiempo de investigación y una producción puntual del rol. Grotowski no hubiera podido hacer el trabajo que hizo sin haber tenido la posibilidad económica de aprovechar ese tiempo. Ese fue su genio: haber sabido cómo dar vuelta el sistema. Digo esto, porque si no se tienen las condiciones que ofrece el laboratorio, la facilidad de investigar..."

Serge Ouaknine.

Cuadernos de Picadero N° 5, edición del Instituto Nacional del Teatro.

1. Introducción

El presente trabajo se plantea analizar diversos aspectos relacionados con la producción teatral independiente de la ciudad de *Santa Fe, Argentina*, en el período que va desde 1990 a la fecha. La intención principal es recolectar datos que permitan objetivar mínimamente la actividad del período y cotejarlos con la percepción que del mismo tienen los miembros de la comunidad teatral. Creemos que un análisis de este tipo podría arrojar algo de luz sobre una relación tradicionalmente tensa: la del artista con las instituciones. Y nos parece imprescindible que a la hora de pensar en la *actuación*, como es el caso de este número de **(didascalia escénica)**, se reflexione también sobre los contextos de producción y la organización social en la que se sustenta dicha labor artística.

La actividad, ¿creció, se mantuvo estable o disminuyó? ¿Cuál fue la institución del estado que más influyó a favor –o en contra– de la producción teatral? ¿Y fuera del estado? ¿Qué rol ha jugado la *Escuela Provincial de Teatro* en la producción local? ¿Cuáles son, a la fecha, los factores principales que impiden poner una obra en escena? Existe un importante escollo para responder estas preguntas: no hay un archivo o un centro de documentación teatral de la ciudad, que, sin embargo, tiene una vasta y rica trayectoria en la materia.

Para esta investigación nos proponemos iniciar un análisis cuantitativo de la representación de obras teatrales del período. Con respecto a las instituciones se priorizará la reflexión sobre las que entendemos influyen más decisivamente en el medio. En relación a las formaciones sólo podríamos hablar de dos: la *Asociación Argentina de Actores* y *ARGENTORES (Sociedad de Autores de la Argentina)*, pero dado el fenómeno del surgimiento de las Salas Independientes en los últimos años hemos querido pensar en su conjunto, aunque no exista una agrupación

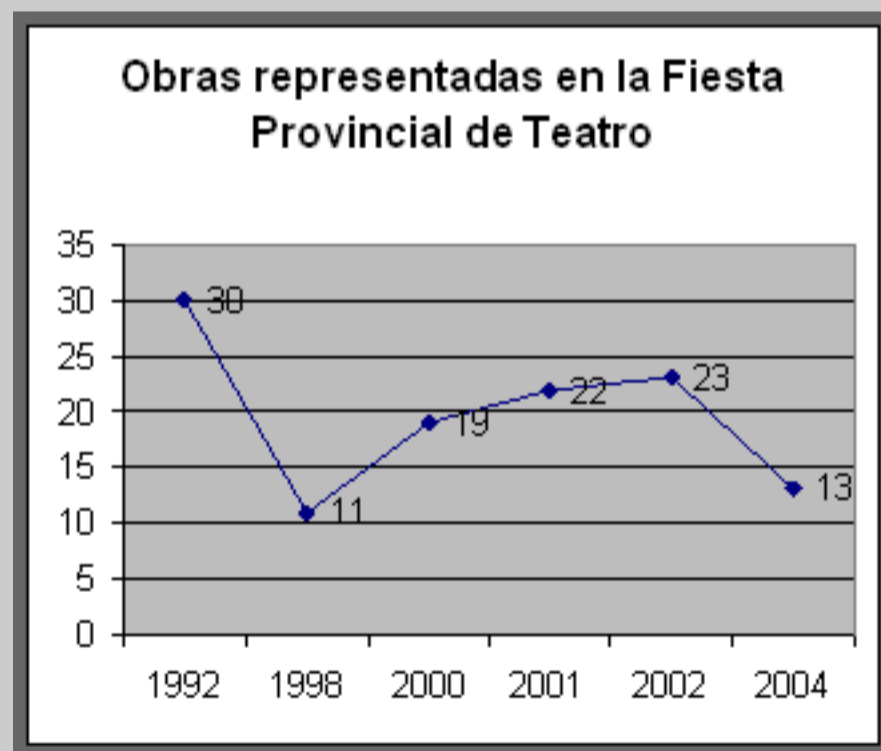
que las nucleee (tarea en la que nos consta hubo intentos y trabajo asociado). Por otra parte se realizará un breve análisis sobre la labor de la *Escuela Provincial de Teatro*. Estos ítems son también parte de una encuesta dirigida al conjunto de la comunidad teatral santafesina con el objeto de contar con una muestra de su percepción.

2. Algunos índices

“La actividad se inició con bríos, languideció y repuntó en los últimos meses. Numéricamente tuvimos 25 espectáculos para adultos y 12 infantiles, cifras que superan las registradas a partir de 1992, y se acercan al récord histórico de los últimos veinte años, de 1991, cuando se registraron 31 estrenos para adultos y 9 para niños.” (1)

De esta manera el director y crítico teatral Osvaldo Neyra dejaba constancia no sólo de la producción teatral santafesina del año 2000 sino también de los valores históricos de las últimas décadas del siglo XX. Según nos informa, el récord a partir de los '80 se lo lleva el año 1991 con 40 estrenos, mientras que en el 2000 se registran 37 espectáculos, número superador del período 92 - 98.

Los programas de la *Fiesta Provincial de Teatro* constituyen otra fuente de información significativa. La ciudad se transforma anualmente en sede de una muestra que nuclea no sólo la producción local sino también parte de la actividad del centro-norte de la provincia. Los elencos participan voluntariamente con la condición de que el espectáculo haya cumplimentado al menos tres funciones, razón por la que habitualmente se trata de obras estrenadas en el mismo año o en el año anterior al evento. Si bien no se trata del total de los espectáculos estrenados –y tampoco el número arrojado es producido completamente en la ciudad– el recuento de los datos obtenidos puede brindarnos un panorama:



No dejemos que la curva nos engañe: el abrupto descenso que surge del '92 al '98 quizás se suavizaría si tuviéramos valores intermedios, aunque la comparativa entre ambos años arroja una diferencia superior al 50 %.

Cotejando el material enunciado encontramos que el año 2000 tuvo 37 estrenos pero 19 obras en la Fiesta, razón por la que podemos deducir que el gráfico sólo nos da una pauta acerca de los vaivenes del evento, no de la producción general como hubiéramos esperado. Investigar con profundidad este tema implicaría un rastreo exhaustivo en fuentes periodísticas para obtener precisión sobre el desarrollo cuantitativo teatral, algo que excede los alcances de este trabajo.

Es así que tendremos que seguir hablando de hipótesis en este punto de la investigación, que quedará abierto. Nos arriesgamos a decir que en su conjunto la actividad del período 1990-2005 se ha mantenido “en promedio” estable,

recuperando periódicamente sus mejores valores, disminuyendo en algunos casos pero volviendo a repuntar.

¿Qué percepción tiene de este tema la comunidad teatral santafesina? Veamos el resultado que arrojó nuestra encuesta:

Producción Teatral 1990 - 2005	Casos	Porcentaje
a) Creció	12	29,3%
b) Se mantuvo estable	10	24,4%
c) Disminuyó	19	46,3%

Mientras que en el año 2000 estamos casi en los valores de récord históricos, o en el 2002 se duplica la presencia de obras en la Fiesta respecto a 1998, la impresión que tiene prácticamente la mitad de los encuestados es de una disminución de la actividad. Sin registros, sin documentación, sin un archivo que de cuenta sobre el tema y lo investigue, cerca de la mitad de los productores teatrales ponen la cruz espontáneamente en el casillero del signo menos: entendemos entonces que se trata de un dato objetivo respecto a una subjetiva sensación de malestar. (2)

3. Instituciones

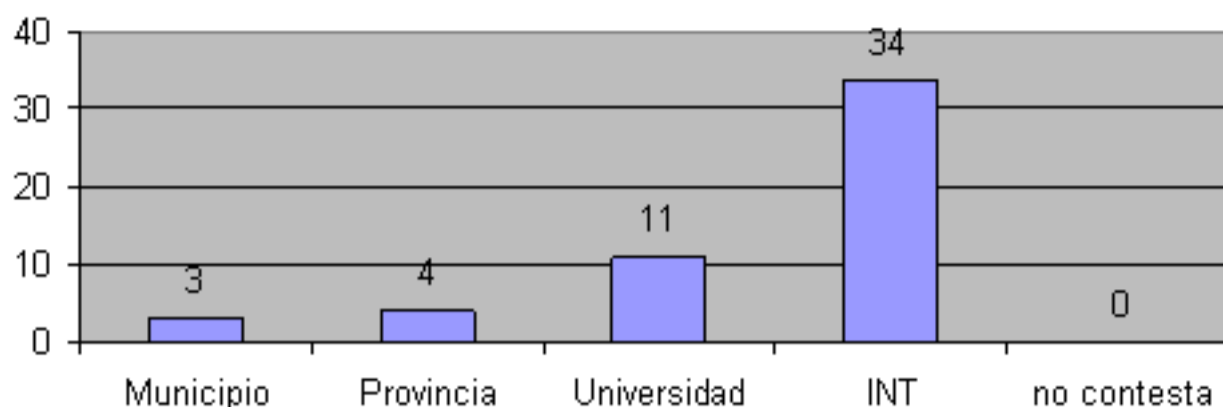
El 19 de marzo de 1997, después de conversaciones y tratativas de más de cincuenta años, fue sancionada la Ley Nacional del Teatro (N° 24800) cuyo artículo primero reza: *“La actividad teatral, por su contribución al afianzamiento de la cultura, será objeto de la promoción y apoyo del Estado Nacional”*. El organismo que se encargará de esta tarea será el *Instituto Nacional del Teatro*, que logra plena vigencia en sus funciones a partir del año 1998. Esta fecha implica una bisagra sustancial en lo relativo al apoyo institucional a una actividad artística que sin un fuerte respaldo del estado simplemente tendería a desaparecer. Resulta paradójico, entonces, que puesto el termómetro sobre la comunidad artística santafesina, la sensación sea de disminución en la producción, cuando jamás ha contado con tanto apoyo como en estos últimos años.

Para comprender la situación debemos ampliar el contexto al período socio-político que estamos analizando. La década menemista, con su aparente estabilidad económica (estrellada en el estrepitoso fracaso que bien conocemos) contó sobre todo a principios de los noventa con uno de los más arcaicos métodos de producción: la cooperativa. Con un grado sensiblemente bajo de acceso a recursos técnicos, varios grupos de jóvenes se lanzaron a producir teatro con materiales descartables, basura y furia pop. Estos nuevos grupos ponían dinero de sus bolsillos para la construcción de un teatro joven, que se afianzaría y maduraría con el correr de los años, y que los sigue teniendo como protagonistas en el medio, ahora formando parte de la generación intermedia.

Digamos que desde el más absoluto desamparo estructural no sólo era posible generar teatro a principio de los noventa, sino que el entusiasmo por hacerlo forjó la última “camada” de directores escénicos de la que podemos dar cuenta. Reproducir esta metodología hoy es impensable desde el riesgo económico que implica, razón por la que actualmente la actividad sostenida está fuertemente relacionada con el apoyo institucional y, por ende, con la capacidad de gestión del productor cultural.

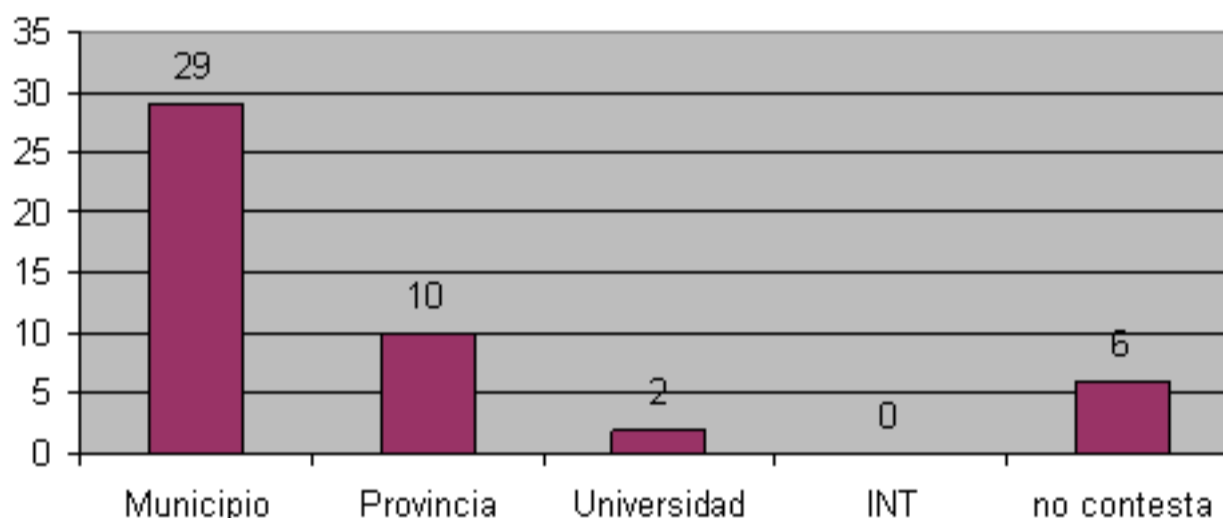
Sobra decir que también se contaba, antes de la creación del *Instituto Nacional del Teatro*, con organismos que apoyaban la producción teatral desde las esferas de cultura del municipio, la provincia o la universidad. Y es dable suponer que lo continúan haciendo. ¿Qué percepción tendrá el teatrista santafesino al respecto?

¿Cuál le parece que fue la institución del estado que más influyó a favor de la producción teatral santafesina en los últimos quince años?



Una respuesta indiscutida le otorga amplia mayoría al INT. Incluso en los casos que fue otro el organismo elegido, generalmente también se votó al Instituto. Pero la encuesta incluía otra pregunta estrechamente ligada a la anterior:

¿Y en contra?



La respuesta refleja un mal lamentablemente difundido en un importante sector del país: el abandono de los municipios del apoyo a la producción teatral ante la aparición de un organismo nacional dedicado a la tarea. Mientras en algunas ciudades se copia el ejemplo organizativo del *INT* creando un ente que regula los fondos públicos para el fomento de la actividad, en otras como en Santa Fe el deterioro de la relación del estamento municipal con el teatrista es alarmante. Hoy parece mentira que un puñado de obras santafesinas fueron producidas por la *Subsecretaría de Cultura de la Municipalidad* en la primera mitad de la década del noventa, mecánica que pasó absolutamente al olvido.

A la fecha el *Teatro Municipal* se encuentra cerrado por refacciones muy importantes, una puesta en valor del edificio que cumple cien años, y una reestructuración del equipamiento. Esta excelente noticia tiene su origen en una partida presupuestaria de la provincia, y la respuesta organizativa del municipio para cumplir con esta importante tarea fue cerrar el teatro durante todo el tiempo que duren las refacciones, una verdadera contracara de la alegría dado que el edificio está cerrado hasta para ensayar (tarea para la que los teatristas de la ciudad deben incluso pagar desde hace algunos años).

Tal vez el punto más tenso entre percepción y actividad objetivamente comprobable es la respuesta a la influencia en contra de la actividad de la Secretaría de Cultura de la Provincia, sindicada en el 24,4 % de los casos. Como ejemplo quizás baste lo que referíamos en el párrafo anterior: un aporte millonario destinado al teatro de la capital provincial. A lo que deben sumarse veinte años de organización de la *Fiesta Provincial del Teatro*, una coordinación de área

exclusiva dentro de su organigrama, el indiscutido apoyo a los eventos teatrales organizados en la ciudad y una institución educativa terciaria de la materia, dependiente de su esfera. A propósito de esta última hemos querido efectuar un análisis aparte, que detallaremos a continuación.

4. Escuela Provincial de Teatro

Creada en el año 1984, está organizada alrededor de dos aspectos fundamentales: plantear el teatro como fenómeno social y, a su vez, propulsar una formación disciplinar anclada en la actuación, por ello otorga la titulación de *Promotor Socio Cultural* con terminalidad de *Actor/Actriz*. ¿Qué percepción tiene de su rol la comunidad teatral? (de la cual, obviamente, también sus alumnos, docentes y directivos forman parte):

<i>Rol de la Escuela Provincial de Teatro</i>	<i>Casos</i>	<i>Porcentaje</i>
a) Muy importante	1	2,4%
b) Importante	14	34,1%
c) Escaso	21	51,2%
d) Nulo	3	7,3%
e) No contesta	2	4,9%

Durante sus veinte años de vida la escuela ha participado activamente en el campo social a través de sus promociones socioculturales llevadas a cabo por los alumnos en la culminación de la carrera. Estas prácticas se realizan tanto en el campo formal como no formal de la educación. Asimismo se percibe una tendencia a incorporar alumnos de otras provincias o de otras localidades de la provincia de Santa Fe, tendencia que explicitaría el incremento en la inserción social de una carrera con finalidad artística.

También es destacable la relación que la escuela mantuvo, sobre todo en estos últimos años, con los diversos eventos teatrales producidos en la ciudad, de los cuales ha participado activamente el alumnado, ya sea de manera directa interviniendo en su realización, como de forma indirecta, apoyándolos con su presencia. Podemos agregar que un número importante de teatristas en actividad –sobre todo en el campo de la actuación– han sido formados en la institución, o son egresados y/o docentes de ella.

Un total de 22 docentes y 14 alumnos contestaron esta encuesta. Aunque este dato no esté ligado de manera automática con la escuela, dado que pueden desarrollar su actividad en el ámbito privado, es factible suponer que un buen número es integrante del establecimiento educativo. Sin embargo un 58,5% de los encuestados interpreta que el rol de la escuela es escaso o nulo en la producción teatral santafesina, cifra que, por lo antes descripto y a nuestro entender, quizás sea la más injusta de todo el relevamiento.

5. Formaciones

“Podemos proponer como distinción inicial la siguiente: por un lado, las relaciones variables entre <<productores culturales>> (un término, si bien abstracto, deliberadamente neutral) e instituciones sociales identificables; por otra parte, las relaciones variables en las que los <<productores culturales>> han sido organizados o se han organizado a sí mismos, es decir, sus formaciones. Esta es una distinción operativa, para hacer posible cierta variedad de enfoque en la cuestión relativa a las relaciones sociales efectivas de cultura, y no pretende dar a entender que no existan relaciones significativas o incluso causales entre las relaciones institucionales y formacionales...” (3)

El teatrista santafesino tiene una gran tradición de lucha reivindicativa, algo que ocurre también en el resto del país. Quizás el oficio sea el que sume los datos más contundentes a la hora de obtener una conquista: nos referimos a la aceptada relación con la prensa especializada (tan relegada dentro de su ámbito como el teatro entre las artes, razón por la cual la identificación con los problemas y la integración en el campo cultural es habitualmente alta, sobre todo en las ciudades capitales), los medios en general y la ventaja de contar con el concepto de la puesta escénica en el marco de un plan de lucha. Todo ello, sin embargo, tiene un color local muy particular: espontaneísta al extremo, la

comunidad teatral santafesina está fuertemente atomizada. Aunque presente ante cada cíclico conflicto en el que los espacios oficiales o el presupuesto nacional peligran, la fuerza de la unión dura lo que sopla el viento puntual del reclamo. Ni siquiera el hecho del feliz desenlace que coronaría cada una de las luchas estimula una organización superadora de la coyuntura que perdure en el tiempo.

Los motivos de esta contradicción probablemente sean muy variados. Dos formaciones nacionales tienen representación en la ciudad: la *Asociación Argentina de Actores* y *ARGENTORES*, la agrupación que nuclea a los autores del país. Los intentos de mantener la delegación local de *Actores* han sido infructuosos, hoy por hoy sólo existe “de palabra” y el riesgo de cierre es inminente. Dado que prácticamente ningún teatrista se siente identificado, apoyado o estructurado en la misma, es difícil que se reinicie a corto plazo su recuperación. La política de *ARGENTORES* está mucho menos orientada a la organización sindical como a la observación, inspección y cumplimiento de la normativa que se dicta en el seno de la institución, sita obviamente en Buenos Aires, con un “concesionario” o plenipotenciario representante en la ciudad dotado de poder de policía.

Un intento organizativo independiente surgió en respuesta a la catástrofe hídrica que azotó a la ciudad en el año 2003. Buscando la manera de dar contención a los inundados del sector escénico se creó *ARTES*, cuya gestión obtuvo un subsidio extraordinario del *INT* para recuperar algunos elementos de trabajo. De organización plenamente assembleísta, el conjunto de los “inundados escénicos” de *ARTES*, formado por teatristas, murguistas y bailarines, puso en escena el espectáculo **No hagan olas**, una manera de permanecer activos y ponerle el pecho a la traumática situación. Fue justamente el representante local de *ARGENTORES* quien impidió una segunda función del espectáculo por no respetar a rajatabla la normativa de la institución: el hecho más grave era el título, que ya estaba registrado por otro autor nacional (cabe aclarar que países europeos de larga tradición en el derecho de autor no conocen estas limitaciones: el nombre de la obra siempre está ligado al nombre de su creador).

Otro problema insólito, también relacionado al tema del “nombre”, estuvo en la disputa entre dos murgas que se arrogaban el derecho de ser la verdadera murga de *Cristo Obrero*. El tiempo, el cansancio y la depresión hicieron el resto. Luego de gestionar los \$ 12.000 del subsidio para los teatristas santafesinos inundados, como toda formación santafesina que se precie de una conquista en estos últimos quince años, *ARTES* se disolvió espontáneamente, así como había sido creada.

Falta de constancia y una fuerte actitud combativa son los ingredientes de esta ambigua historia de luchas esporádicas y largos períodos de silencio. La ausencia de dirección que lleve adelante una organización sostenida puede encontrar una de sus causas en que la gran mayoría de los hombres y mujeres de teatro forjados en un momento político diferente y activo, como la década del setenta (generación que ha sido maestra de los actuales directores en actividad), se encuentra cubriendo cargos directivos de jerarquía o funciones políticas en los organismos oficiales de cultura.

También podemos detectar en el período 1990 - 2005 la aparición de numerosos espacios independientes dedicados a la actividad teatral. Estas nuevas salas representan un pulmón cultural para la ciudad y han sido creadas y gestionadas por artistas.

¿Qué opinará de este tema la comunidad teatral?

¿Cuál cree que influyó más a favor de la producción teatral santafesina desde 1990 en adelante?	Casos	Porcentaje
a) Asociación Argentina de Actores	0	0%
b) Argentores	0	0%
c) El conjunto de las salas independientes	40	97,6%
d) Otra	1	2,4%

La respuesta no deja lugar a dudas. Más aún si consideramos que el único caso que eligió otra opción lo hizo a favor de los grupos independientes de la ciudad, algo así como la célula madre de este campo cultural. Cuando el signo de la pregunta se invirtió la respuesta fue casi igual de contundente:

¿Y en contra?	Casos	Porcentaje
a) Asociación Argentina de Actores	1	4,9%
b) Argentores	30	73,2%
c) El conjunto de las salas independientes	1	2,4%
d) Otra	2	4,9%
e) No contesta	6	14,6%

El resultado es inquietante, baste con aclarar que de los 41 encuestados, 17 se reconocieron autores dramáticos. El grado de distancia entre la asociación y los dramaturgos santafesinos es tan absoluto que el propio autor de la ciudad reconoce a la asociación que lo nuclea como un factor negativo a la hora de producir espectáculos. Pero esta pregunta se completa con otra de la encuesta, que merece un análisis aparte.

6. Algunos factores

¿Cuáles son, a la fecha, los factores más importantes a la hora de impedir la puesta de obras en cartel?

Confeccionamos una lista con siete ítems y le pedimos a los encuestados que seleccionaran los dos más importantes. Observando el listado con detenimiento pueden diferenciarse distintos grupos de problemas:

a) Relacionados con los medios de producción:

- (1) La normativa de Argentores. (4)
- (2) El problema económico.
- (3) Las dificultades con los espacios de ensayo y las fechas en salas.

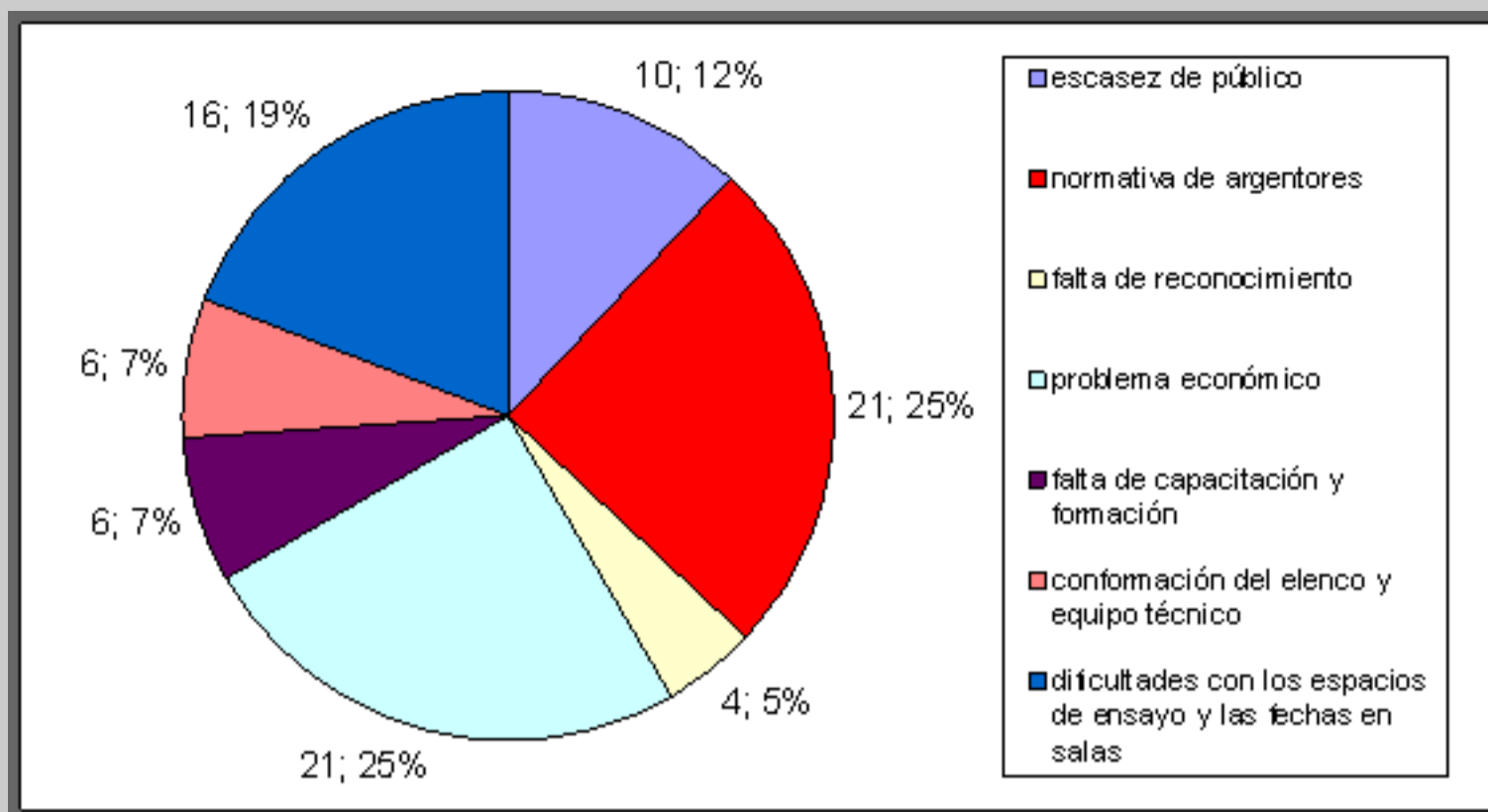
b) Relacionados con los recursos humanos:

- (4) La falta de capacitación y formación.
- (5) La conformación del elenco y equipo técnico.

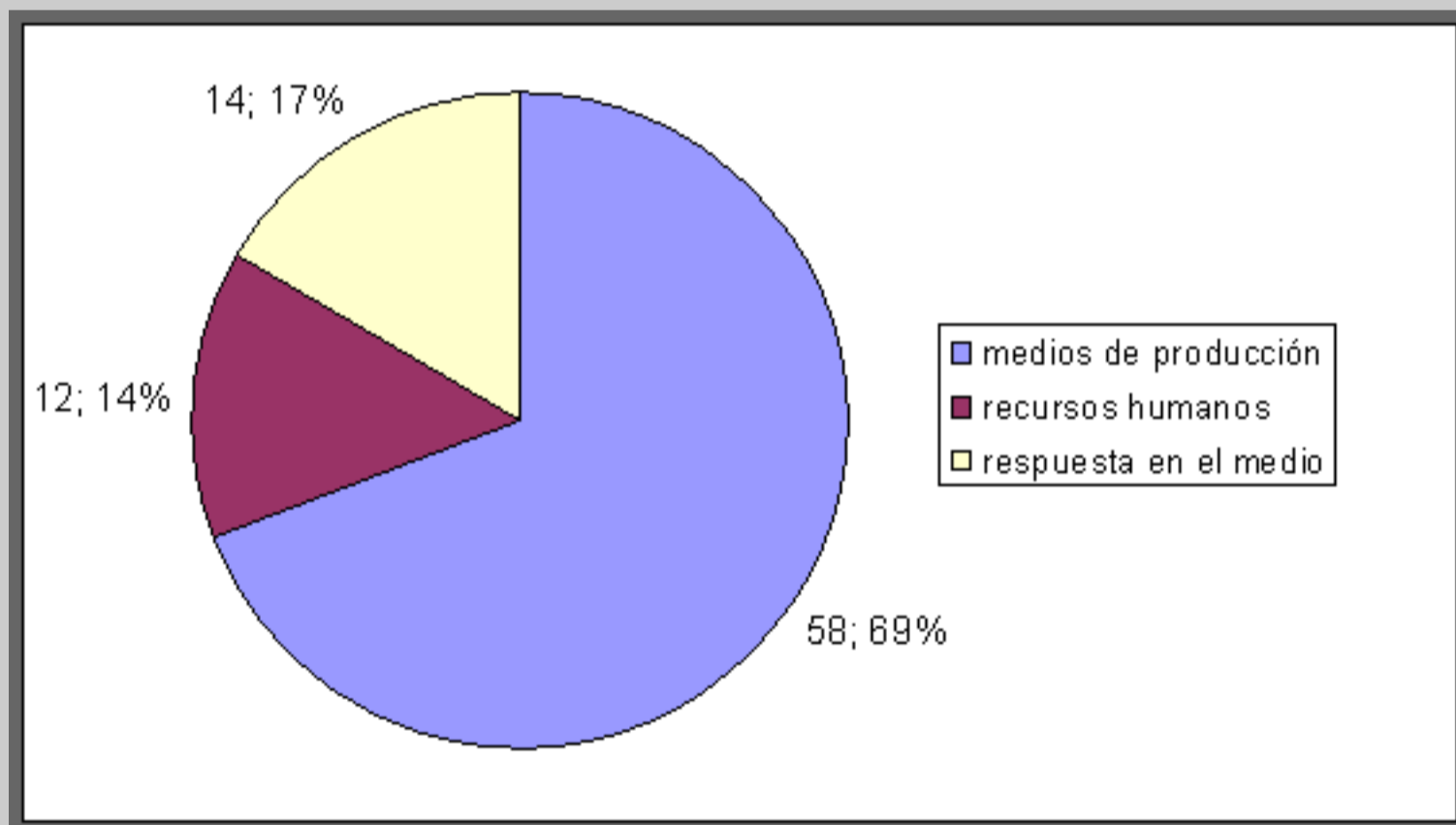
c) Relacionados con la respuesta en el medio:

- (6) La escasez de público.
- (7) La falta de reconocimiento.

Estos fueron los resultados:



Y según la distinción que habíamos hecho en categorías podemos considerar:



Artista gregario por excelencia, el teatrista independiente forma parte indisoluble de un antiguo método: la producción en grupo. La misma forma de su arte condiciona en parte su ejecución. Aunque el problema económico haya sido siempre clave para un área cuya utilidad es tan fácil poner en tela de juicio –recordemos si no las tristes declaraciones del penúltimo Secretario de Cultura de la Nación– y se trate quizás del factor crucial que hoy por hoy atraviesa cualquier actividad del país, es fuerte la presencia de los otros ítems relacionados: la normativa del derecho de autor y las dificultades espaciales, quienes aportan un 25 y un 19 por ciento de los votos respectivamente.

7. A manera de conclusión

Este trabajo intenta simplemente cotejar las percepciones de la comunidad teatral con algunos de los datos objetivos que se han podido recolectar acerca de su quehacer y problemáticas. Tal vez una de las conclusiones principales sea su manifestación más básica: la ausencia de un centro de documentación y sistematización de la actividad hace

cuesta arriba cualquier investigación. Una ciudad de rica tradición pierde la memoria de un arte efímero por excelencia: la falta de registros menoscaba de esta manera la producción del pasado y resta recursos para trazar nuevos caminos en el futuro.

Creemos que en muchos casos este análisis podría servir como herramienta para replantear, resignificar o recomunicar aspectos institucionales relacionados con la sociedad teatral santafesina. De hecho la misma existencia de la encuesta generó pequeños debates y en algunos casos cambios de opinión tras una reflexión posterior. El mecanismo, que se utilizó a manera de sensor sobre la percepción de los teatristas, se transformó a la vez en un estímulo de reflexión sobre el medio. Algo que, entendemos, se vuelve decisivo en una comunidad que parece desarticulada.

Entendemos que algunos lugares de cruce casi paradójales se vuelven sumamente interesantes a la hora de pensar el medio. La sensación de disminución de la actividad mientras nunca hubo una estructura tan fuerte –aunque parcial– en su apoyo; la unanimidad en el favor otorgado por las salas independientes mientras el problema del espacio sigue siendo central a la hora de encarar un proyecto; la antinomia organizativa y legal entre los productores individuales y colectivos; la distancia o desconocimiento acerca de una institución que viene formando actores y consolidando lentamente la actividad en la región...

En suma, más que con certezas llegamos a este punto cargados de nuevas preguntas. Pero hay algo sobre lo que no tenemos dudas: es el campo teatral en su conjunto el encargado de buscar las respuestas.

Santa Fe, Febrero de 2005

NOTAS:

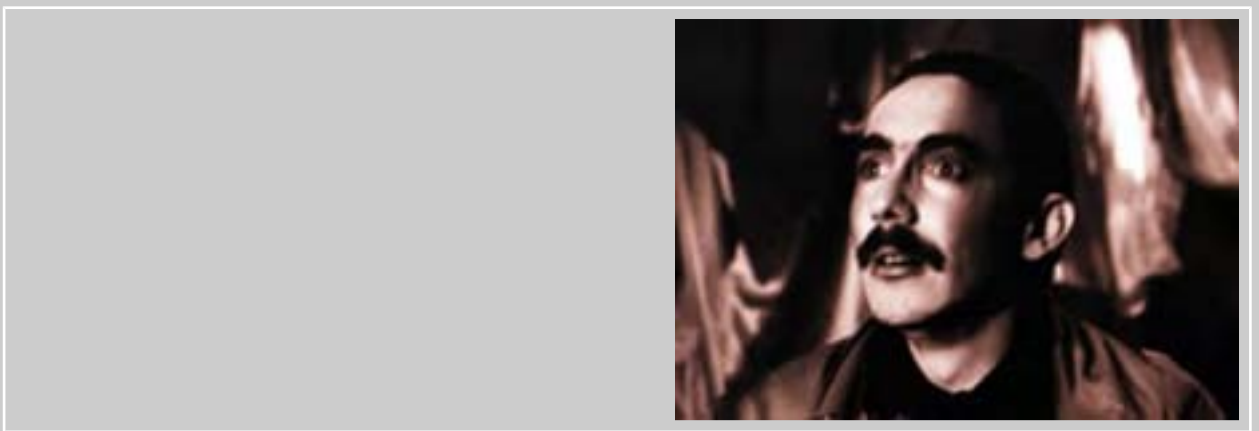
(1) NEYRA, Osvaldo. "Teatro 2000 (Balance)". Revista Hoy y mañana, Año 1 N° 7, página 28. Santa Fe, Diciembre de 2000. ([Volver](#))

(2) Creemos que la muestra de 41 casos es lo suficientemente representativa del campo teatral santafesino, por lo que el resultado de la encuesta estaría marcando una tendencia significativa. Sin embargo nuestra formación estadística no nos permite ser concluyentes al respecto. ([Volver](#))

(3) WILLIAMS, Raymond. (1981) Sociología de la cultura. Paidós, España, 1994. ([Volver](#))

(4) Explicitar el número de contratiempos a los que se puede enfrentar un teatrista con la burocracia de este organismo (y nos referimos especialmente a la aplicación de sus reglamentos que se hace en la ciudad de Santa Fe) nos alejaría de los objetivos de este estudio. Pero para una mirada más global sobre el tema resulta sumamente útil esta cita de Raymond Williams: *"De la época en que la cultura letrada era privilegiada, hemos derivado un estereotipo de productor cultural individualizado: un <autor>, de forma característica. La asociación original de esta palabra con el sentido de autoridad no es accidental; se concibe al <autor> como una fuente autónoma."* A esto podemos agregar que el teatro ha recorrido un largo camino histórico en el que uno de sus hitos ha sido la aparición de la figura del director, momento clave para la reivindicación de la escena como eje de la actividad a diferencia de la preminencia del texto literario en sus etapas más tempranas. El autor cuenta sin embargo con una fuerte tradición y con una organización que no se condicen con los modos actuales de producción de un arte en esencia colectivo, generando en este pequeño campo cultural algo así como ciudadanos de primera y de segunda clase y obteniendo por ello, claro está, el rechazo del resto de la comunidad teatral. Un síntoma de este cambio puede observarse en el hecho de que muchos autores contemporáneos se sienten también víctimas de este orden, dado que habitualmente su inserción no se limita a la dramaturgia cubriendo los más variados roles. Quizás esta sea la razón por la que se ha acuñado el término **teatrista**, actualmente de uso muy extendido. ([Volver](#))





(a) Ser actor

Por [Raúl Kreig](#)

- ¿Quién eres?
- Un actor
- Sí, pero ¿quién eres?

(Eugenio Barba. "Más allá de las islas flotantes")

¿Quién es este ser admirado, envidiado, temido? ¿Vale la pena formularse esta pregunta? ¿Existe una respuesta?

Para comenzar, podemos decir que es un **hombre**. Ni genio, ni monstruo sagrado. Un hombre como todos.

Este hombre desarrolla una actividad -la actuación- tendiente a producir "algo" -el personaje-. Para desarrollar esta tarea debe dominar una serie de saberes y manejar algunas herramientas. El actor es entonces un **artesano**.

Sin embargo, se habla del "arte" de la actuación y es indudable que el teatro es arte, que la creación está implícita en él. Entonces podemos pensar que el actor es un **artista**. Es un creador ¿Pero lo es siempre? ¿En cada representación, cada noche a lo largo de su carrera?

El actor es a veces un **artista** y otras veces un **artesano**. Es un artista cuando su obra se acerca a la **creación**, es un artesano cuando produce "en serie", cuando se limita a repetir un proceso conocido y seguro.

Gauguin sostiene que *el artista es un revolucionario o un plagiario*. El actor es un auténtico creador o es sólo un imitador, un "representador" de personajes. Se arriesga en una búsqueda permanente o se repite cómodamente a sí mismo en las fórmulas y mecanismos ya conocidos -y por eso seguros- de su práctica.

¿Qué es un artista? Algunos vinculan el arte con un componente lúdico, sostienen que el artista es un eterno niño. El juego es una necesidad infantil. ¿En qué consiste este juego del niño? En hacer "como si". Y esto no es una mentira, sino una necesidad de ser otro. De este juego, el actor hace su oficio, su arte.

El actor es un **creador que juega a ser otro**.

Si afirmamos que es un artista, ¿cuál es su *obra de arte*? ¿En qué consiste su producción artística? Es relativamente fácil responder a esta pregunta en otras artes como en la pintura, la escultura o la música. En el caso de la actuación no resulta tan simple la respuesta.

En la tradición occidental el actor es aquel que crea un **personaje**. Este es el resultado de su creación, su obra de

arte, su acto creativo. Pero el teatro es un arte colectivo en el que participan múltiples hacedores. En este sentido, ¿es el personaje una co-creación del equipo (dramaturgo, director, actor, vestuarista y público incluido)? Sin dudas lo es. No obstante hay una cierta especificidad en el hacer del actor que lo recorta y diferencia de los otros participantes del hecho teatral: fundamentalmente, él **ofrece su cuerpo**.

El actor es **un creador que juega a ser otro ofreciendo su cuerpo**.

El criterio aquí sustentado del personaje como creación pretende ir más allá de su definición como mera individualidad psicológica y social. Lo entendemos como ser de ficción y soporte material, creado por el actor, recuperable en cada representación de la misma manera; pero siempre distinto. Algo en él permanece y algo varía. Esto es así porque el personaje se termina de “completar” con el público.

Las concepciones expresivistas del trabajo del actor suponen que todo lo que éste crea está antes dentro de él, como una verdad interior a develar. La creación consistiría entonces en “parir” el personaje. Creemos que el personaje es un ser desconocido para el actor, es un proyecto, algo que se va conociendo a medida que se va construyendo: el personaje es una construcción; la creación, un acto de conocimiento.

Esta construcción, esta obra de arte-personaje, nunca está finalizada, se está haciendo todo el tiempo. Es un resultado siempre provisorio, mejorable, revisable en cada nueva representación. Esto responde a un concepto del arte entendido como **búsqueda** y no como resultado. El arte no es la obra, sino el quehacer mismo, la búsqueda. La obra, un eterno devenir.

Dentro de esta concepción el personaje no es más que un **momento** en el proceso de búsqueda de su creador. Lo que importa es la búsqueda, la dinámica creadora. El personaje es una manifestación de esa dinámica. Será más importante el intento imperfecto de un creador que estará lleno de la vitalidad propia de la creación que la perfección de un artesano, porque en ella no hay búsqueda, sino mera reiteración. Las obras no son buenas o malas, son manifestaciones de momentos en la búsqueda de un artista.

El actor es **un eterno buscador**.

El personaje como máscara

En sus orígenes, en el teatro griego, el personaje sólo fue una máscara a la que llamaban persona.

El “personaje-obra” es una máscara del actor. Una máscara muy especial, construida desde sí y consigo mismo. El material de elaboración es el propio actor. Instrumento e instrumentista, marioneta y marionetista.

Esta máscara permite al actor ocultarse; pero para **develarse**. Esconderse para mostrarse mejor. Es a través de ella por donde se filtra la verdad del comediante. En “**La tragedia cómica**”, pieza de *Ives Hunstad* y *Eve Bonfanti*, el Personaje le dice al Actor:

"Vení, metete adentro de mí, en el interior de mi carcaza de teatro. Y no tengas miedo...que arriba de este escenario yo te protejo del mundo"



Se podría decir que el actor es alguien que juega a ser otro para poder ser más auténticamente él mismo.

Sin esta máscara que es el personaje, el actor no podría mostrarse. Y ¿cómo vivir sin mostrarse?

El psicoanálisis plantea que el deseo se ubica entre una *necesidad* y la *demanda* dirigida al Otro para que la satisfaga. El sujeto necesita del Otro para satisfacer aquello que no puede satisfacer por sí mismo. Por eso se dice que el individuo, en virtud de su incapacidad para auto-satisfacerse, está *sujeto* al Otro. ¿Cuál es esa necesidad cuya

satisfacción el actor demanda permanentemente ya que no puede satisfacerla por sí mismo? Lo que se reclama al Otro es **su mirada**. Lo que el actor está diciendo todo el tiempo es: ¡Mirame! El actor no puede ver-se. Necesita para ello de un ojo externo. Es por eso que, utilizando la metáfora de *Barba*, deberá transformarse en un *maestro de la mirada*. Deberá ser capaz de atraer, de captar esa mirada. Mirada deseada y temida. Mirada que acaricia y lastima.

Esta demanda de mirada esconde un pedido de amor. Pero la satisfacción de este pedido es imposible, ya que **nunca habrá bastante**. Esta *falta* imposible de colmar es la que empuja al actor a correr permanentemente detrás de algo que nunca alcanzará. Esa mirada no sólo no lo completará, sino que lo horadará.

Esta exposición a la mirada ajena es fuente de placer y todo placer está próximo al dolor. Placer y dolor: esta es la creación. Placer y dolor en la búsqueda de una verdad.

El actor es alguien que **se oculta detrás de su obra para captar la mirada del Otro**.

El maestro *Alberto Ure* sostiene que la espiritualidad del teatro se alimenta de la carne humana, de la carne del actor “a la que saborea como a un gourmet, pero que nunca le alcanza, como a un ogro”. Porque la demanda del público, al igual que la del actor, tampoco puede satisfacerse totalmente. El actor ofrece su cuerpo, su carne para purgar las emociones ajenas.

¿Qué pedirá el actor a cambio, cuando tenga que juntar como sí mismo las salpicaduras, y los restos, la consecuencia inevitable de toda purga bien administrada? Pedirá lo que sabe que dio, un sueño. Quiere cobrar con alguna ganancia, como cualquiera. Y se lo dan, pero le dan todo, incluso la muerte que se puso en suspenso para multiplicar la ilusión. Le dan todo, pero no alcanza, nada alcanza, ni toda la plata, ni toda la droga, ni todo el alcohol, ni toda la fama. Todo le es poco.

El actor siempre sale perdiendo, y ése es su heroísmo y su desgracia. Hay que recordarlo siempre. (1)

El tema de la verdad

A menudo se hace referencia a la **verdad**. Verdad escénica, verdad del actor, verdad de la creación, yo verdadero. ¿De qué verdad hablamos?

Se suele decir que una actuación es *verdadera* cuando el actor consigue un estado de emotividad y logra transmitirlo. ¿La verdad entonces consiste en una capacidad para emocionarse y comunicarlo?

Diderot, en **La paradoja del comediante**, sostiene que el talento del actor consiste no en sentir, sino en expresar tan escrupulosamente los signos exteriores del sentimiento que el público pueda engañarse al verlo.

Los gritos de su dolor están anotados en su oído. Los gestos de su desesperación son de memoria y han sido preparados delante de un espejo. Sabe el momento preciso en que sacará el pañuelo y dejará correr sus lágrimas; esperadlas en esta palabra, en esta sílaba, ni más temprano, ni más tarde...

Al finalizar la función el actor se siente cansado y el público conmovido. El se esforzó sin sentir y el público sintió sin esforzarse. Si no fuera así la condición del comediante sería la más penosa de todas; pero él no es el personaje, lo representa y tan a la perfección que el público lo toma por tal; la ilusión es vuestra, él de sobra sabe que no lo es... La extremada sensibilidad es la que hace a los actores mediocres; la sensibilidad media, la muchedumbre de malos actores y la carencia absoluta de sensibilidad, la que prepara actores sublimes.(2)

En la paradoja de *Diderot*, la esencia de la actuación es el freno racional que hace vigilante al actor, aunque simule o represente externamente desbordes pasionales. Si bien no lo dice expresamente, parece surgir una sospecha de insinceridad en el oficio del comediante.

Por su parte *Jean Louis Barrault* pretende limpiar esta sospecha derramada por el racionalismo de *Diderot*. Aunque

sostiene el desdoblamiento y la conducta diversa del actor y el personaje; afirma la sinceridad de dichos comportamientos:

Para que la ilusión (del espectador) sea perfecta, es indispensable que el personaje sea sincero; pero no es obligatorio que el actor, en el interior, lo sea... Y si el actor no está obligado a ser sincero, le es necesario asegurarse una vigilancia permanente, porque es él quien conduce al personaje... El problema del comediante consiste, pues, en adquirir la fiscalización de una sinceridad. (3)

Puede entenderse entonces que el oficio del actor consiste en saber mentir, en ser un buen mentiroso. Se ha dicho incluso que es un hipócrita, que es el único hipócrita honesto. ¿Es esta mentira una auténtica mentira? ¿No hay acaso una verdad detrás de ella? Si comparamos la actuación con el juego infantil, ¿se puede hablar de mentira?

Si el personaje es la creación del actor, ¿se puede hablar de una creación mentirosa? ¿No es el acto creativo acaso la expresión más acabada de la verdad de su creador?

El personaje y su mundo pertenecen a la **ficción**. Y la ficción no es una mentira, no puede situarse metafísicamente de manera opuesta a la realidad, sino que es “otra realidad”. Esta idea de obra subyace en la propia etimología de la palabra ficción: del latín fingo, configuro, doy forma. El actor da forma a su personaje y da forma a su comunicación mediante la ficción. Y todo en ella es una **construcción**. También lo es la **verdad**. Toda verdad en el teatro es una construcción de los cocreadores y el público, variable en cada época y contexto.

La creación del actor es una construcción encuadrada dentro de una ficción. Cuando se habla de verdad en la actuación no se hace referencia a una verdad personal, autobiográfica del actor. Probablemente esta verdad sea demasiado pequeña para el arte y a nadie le importe. La verdad en la actuación es una construcción ficcional que puede develar, por vía indirecta, la verdad del artista; pero insistimos, no una verdad autobiográfica, sino esencial.

El arte es búsqueda y el actor es un eterno buscador. ¿Qué es lo que busca? La verdad. Y la verdad en este punto es una revelación, es aquello que está más allá de nosotros mismos. Es aquello que el arte pretende develar. No hay un lugar donde encontrar esa verdad, ni un método para llegar a ella. Por eso el artista es aquel que trata de asir lo inalcanzable.

El actor es un **buscador de verdades inasibles**.

El actor y la sociedad

La función del arte:

Diego no conocía la mar. El padre, Santiago Kovladoff, lo llevó a descubrirla. Viajaron al sur. Ella, la mar, estaba más allá de los altos médanos, esperando. Cuando el niño y su padre alcanzaron por fin aquellas cumbres de arena, después de mucho caminar, la mar estalló ante sus ojos. Y fue tanta la inmensidad de la mar, y tanto su fulgor, que el niño quedó mudo de hermosura. Y cuando por fin consiguió hablar, temblando, tartamudeando, pidió a su padre: -¡Ayúdame a mirar! (4)

El actor es un hombre que vive emplazado en un contexto que lo condiciona. Es indiscutible que existe una interacción entre el actor y su medio. Y esta relación se expresa en su arte.

El actor es un testigo de su tiempo. Es, como todo verdadero artista, aquel que nos *ayuda a mirar*, siguiendo la metáfora de Galeano.

¿Es deber del actor-artista constituirse en un testigo de su época? Creemos que su único deber es **ser artista**. Su única responsabilidad consiste en sostener su búsqueda. Esta es su ética.

La única función social del actor consiste en **ser actor**. No es un rebelde contra la sociedad; al contrario, es alguien que colabora en su construcción. Sólo deberá rebelarse cuando esa sociedad le impida llevar a cabo su búsqueda.

Esta indagación del absoluto, de lo inalcanzable, se realiza a través de su obra; pero inmerso en un contexto, en una época, en un determinado orden.

En una sociedad individualista como la actual, donde los órdenes han estallado, en la cual el límite entre realidad y ficción aparece diluido, donde impera la ausencia de modelos, el actor deberá seguir tras la revelación de algún absoluto. La sociedad se lo demanda.

El actor es alguien que ayuda a mirar lo absoluto.

NOTAS:

(1) URE, A. Sacate la careta. Ensayo sobre teatro, política y cultura. Bs As, Norma, 2003. ([Volver](#))

(2) DIDEROT, D; La paradoja del comediante, Bs As, La Pléyade, 1971, pag.101. ([Volver](#))

(3) Citado por CASTAGNINO, Raúl H; Teoría del Teatro, Bs As, Plus Ultra, 1967, p.137. ([Volver](#))

(4) GALEANO, E.; El libro de los abrazos, Bs As, Siglo XXI Editores, 1989. ([Volver](#))

BIBLIOGRAFIA :

BARBA, E; Más allá de las islas flotantes, Bs As, Firpo & Dobal, 1987.-

Teatro. Soledad, oficio y revuelta; Bs As, Catálogos Editora SRL, 1997.-

BARBA, E y SAVARESE, N; Anatomía del actor, México, Ed. Escenología A.C, 1988.-

CASTAGNINO, R. H.; Teoría del teatro, Bs As, Plus Ultra, 1967.-

DIDEROT, D; La paradoja del comediante; Bs As, La Pléyade, 1971.-

GALEANO, E., El libro de los abrazos, Bs As, Siglo XXI Editores, 1989.-

KOFMAN, S ; El nacimiento del arte. Una interpretación de la estética freudiana, Bs As, Siglo XXI Editores, 1973.-

NOE, L F; Antiestética, Bs As, Ediciones de la Flor, 1988.-

URE, A.; Sacate la careta. Ensayo sobre teatro, política y cultura. Bs As, Norma, 2003.-

VALENZUELA, J L; Antropología Teatral y Acciones Físicas. Notas para un entrenamiento del Actor, Bs As, Instituto Nacional del Teatro, Colección: El país teatral, 2000.-





(a

Cuerpo, tiempo y espacio

Entrevista de Norma Cabrera a [Tamara Cubas](#)

(didascalia escénica) *aprovechó la oportunidad de contar con la presencia en Santa Fe de Tamara Cubas, integrante del colectivo artístico uruguayo **Perro Rabioso**, invitada por la Dirección de Cultura de la Universidad Nacional del Litoral para dictar un Taller de Video-Danza, en el marco del Primer Argentino de Danza, evento que organizara dicha casa de estudios. Transcribimos a continuación los párrafos destacados de la entrevista, realizada el 23 de abril de 2005.*

Yo estudié danza y bellas artes al mismo tiempo. Mientras estudiaba bellas artes pasé por varias herramientas y la verdad que no me encontraba a gusto con ninguna, me preguntaba "qué terminaré haciendo... el plano no me va, la escultura me gusta pero nada termina de resultarme interesante...", hasta que de pronto apareció una premisa sobre video y me acuerdo que lo que hice en esa época -debe haber sido el año 1996 más o menos- fue un video con unos frasquitos, lo que hice en realidad fue ponerlos a bailar, sin darme cuenta los moví, razón por la que mi docente me dice: ah, hiciste una coreografía con los frasquitos... Entonces para el siguiente video, como tenía unas amigas que tenían una coreografía que me parecía muy interesante hice una adaptación, tomé cosas que me interesaban de la coreografía, deseché aquellas que no, le empecé a buscar una historia que para mí tenía, y sin pensar que se trataba de video-danza sino como video-arte, la filmé.

Así que el proceso para mí fue muy natural, porque lo primero que filmás es lo que tenés más cercano, y como en ese momento estaba estudiando danza uní las cosas. Después descubro que hay un lenguaje que se llama video-danza, alguien me dice: mirá, esto debe tener algo que ver con lo que vos hiciste, hay en *Buenos Aires* un festival que se llama de Video Danza... Y así era.

Después de estudiar bellas artes me fui a hacer una maestría en *Holanda* de arte y tecnología, entonces cuando tomo la decisión de volver... Una de esas decisiones que tomás al pensar "me voy a mi país porque ahí es donde puedo ser de más utilidad, puedo aportar algo más"; la idea era *volvemos* (porque también estaba con mi pareja) en ese momento *para hacer algo*, no para volver a quejarse. Porque el uruguayo se queja bastante, bah, en toda esta zona, ¿no? Que todo es una mierda, que bla bla bla... Tá, está bien, estamos allá y seguimos quejándonos entonces bueno, volvemos al Uruguay pero uno no puede volver a quejarse, si es una decisión hay que tomarla. Entonces dijimos: vamos a ponernos a *hacer*, y ahí es que empieza la idea de **Perro Rabioso**, desde una necesidad de hacer cosas.

Entonces empezamos a llamarnos con ese nombre, como **Perro Rabioso**, que es el nombre de un tema de *Franciso (Lapetina)* que es músico, y que es un base sobre la que improvisan y que generalmente usan cuando cierran los shows, y es un tema que depende mucho de lo que pase con el público, pasan cosas siempre diferentes depende del contexto, y lo usan también para presentar a los músicos... Es un tema que tiene mucha fuerza y que además depende mucho de la comunicación con el público, y además como marca te queda el nombre, funciona.

A nivel intuitivo empezamos a hacer cosas, trajimos a un holandés a hacer una obra al Uruguay, y de a poco nos

fuimos organizando, desde un lugar del hacer y desde un lugar de gestión. Porque la idea era volver a Uruguay a hacer las cosas que a uno le gusta hacer pero también enfrentarse a la situación de que hay cosas que uno necesitaría tener. Por ejemplo: me gustaría que me coreografiara un coreógrafo de no sé qué... porque lo importante es que todo este laburo de gestión en realidad está relacionado con aquella necesidad de conocer. Cuando hicimos la primera edición de nuestro Festival de Video Danza (**FIVU**) el objetivo era conocer qué es la video-danza. Y a la vez es una búsqueda de conocimiento también en cada creación.

A mí a veces me cuesta separar... Hay sí una clara separación cuando uno hace su obra, la obra de arte, pero de alguna forma hay un lugar donde no se vive tanto lo que hacemos como *gestión* o lo que hacemos como *obra*, porque el discurso está relacionado, también gestionamos para producir, y si determinadas cosas sucedieran en *Montevideo* nosotros no lo estaríamos haciendo...

Montevideo tiene una dimensión humana, me refiero a que es una ciudad abarcable. Y además lo interesante que tiene es que al mismo tiempo que hay pocas cosas está todo por hacer, desde ese lugar me resulta super atractiva. Hay un terreno para investigar, hay un estado virgen en muchas cosas que permiten una apertura. Hay que *arrear* a la gente, hay que hacer todo un trabajo, pero igual por algún lado es interesante porque por lo menos a nosotros como **Perro** nos coloca en el lugar de decir: no es sólo hacer un Festival, es un elemento de comunicación: ¿cómo hago para llegar al otro, para sensibilizar al otro con la idea del Festival antes de que lo vea? Por ejemplo, el festival del año pasado se llamó *Festival del Cuerpo, la Imagen y el Movimiento*, por un lado porque era la temática pero también con el intento de cruzar lenguajes, para cruzar públicos, no nos interesaba definir el género sino buscar discurso, buscar gente que estuviera diciendo cosas.

Uno tiene que estar todo el tiempo pensando en el otro, en cómo le llega al otro. No sobre ni subestimar al otro, sino ver cómo se comunica, y ese lugar es interesante, me gusta. Difícilmente nos tiramos abajo, cuando tá, no vino nadie, tá, no comunicaste bien. Ahora vamos a hacer un taller de video-danza, vamos a acercarnos a institutos, lugares que trabajan con video, vamos a ir a explicarles, vamos a mostrar trabajos...

Yo trabajo tanto en obras escénicas como en video, trato de... no de "conjuguar", no diría que es la palabra precisa, en algún momento la usé pero ahora me doy cuenta que no es eso lo que estoy haciendo porque lo que me ha pasado es que me ha despertado muchas preguntas. Lo primero que me di cuenta es que, tanto la escena como el video, comparten la materia del espacio y tiempo pero obviamente las concepciones de ambos son totalmente diferentes. Entonces el video me permitió visualizar de otra forma el espacio escénico, y viceversa.

También personalmente trabajo en la *performance* como arte de acción, lo cual hace que me resulte difícil definirme, o definir en qué lenguaje trabajo. Trabajo con el cuerpo, en el espacio o en video. Pero en cualquiera de las disciplinas siempre están los dos lenguajes de alguna forma porque soy yo, porque el video está conmigo siempre, yo paso horas frente a una computadora, la tecnología forma parte de mí, yo arreglo la computadora, conozco todos los programas. Trabajo desde una concepción tecnológica y la tecnología la tengo siempre en escena. El video en la escena todavía para mí es un lugar de riesgo, por más que siempre lo uso, siempre es un interrogante.



En la primera obra que hice quería usar el video, lo usé. Pero en ese momento me di cuenta que en realidad se me establecía un conflicto entre la pantalla y lo que sucedía en la escena. Entonces para la segunda obra, que fue un solo, tenía un motivo dramático si se quiere pero como quería usar las dos cosas empecé a ver cómo se conjugaban estos lenguajes con ese motivo, ese drama que de alguna forma quería plantear; y cómo se conjugaba el video con la escena. Entonces lo que desarrollé, la forma que encontré de solucionarlo o de trabajar con este interrogante fue una caja de 4 x 3 mts. que tenía dos proyecciones, una de adelante y otra de atrás. La tela de adelante era semitransparente, entonces podías ver tres capas: veías la imagen del frente, me veías a mí en el medio, y veías la imagen de atrás.

Entonces lo que hacía por momentos era, por ejemplo, apagar todas las luces y dejar sólo la proyección de adelante, por lo que se veía una caja, y de pronto por un cambio de luces y de tipo de video el espacio se "iba" a atrás, se convertía en una cosa más tridimensional, pero a su vez las imágenes eran completamente planas, el tema era cómo crear un espacio tridimensional a partir de imágenes planas, eran fotos. Y a mi cuerpo lo teñí un poquito, traté de llevar todo a un blanco y negro, hasta al mismo cuerpo. Entonces a veces jugaba a que mi cuerpo estaba en la

imagen, otras veces estaba en vivo y a su vez la concepción de caja tenía una concepción también de encuadre, porque todo sucedía ahí, en la caja de 4 x 3 mts. El trabajo se llamó **Ella no tiene nada que ver con esto**, una forma de sacarme toda responsabilidad... (risas) Para mi investigación hubo logros en este trabajo, cosas que fueron interesantes, aunque después me dije... ahora qué hacer, no voy a repetir lo de la caja de nuevo, en el siguiente trabajo ¿qué hago?

Para todo esto siempre pasan un año, o dos, porque en el medio hago videos, arte de acción... Después hice otra obra en el 2003, escénica también, que se llamó **No matarás... a menos que**. Ya tenía un tenor bastante político, fue en la época en que *Estados Unidos* invadió *Irak*. Empezamos a trabajar a partir de lo que tenía que ver con nosotros, ver cómo nos afectaban a nosotros determinadas situaciones. Y en realidad tuvo un carácter más universal, justamente lo que estaba sucediendo, y se terminó hablando de la violencia, del poder, de cómo nos relacionamos, pero entonces aparece nuevamente la imagen y la tecnología. En este caso trabajé con cámaras de seguridad, chiquitas, y con algunas especialmente que encontré que son blanco y negro y tienen infrarrojo, así que nuevamente entra el video pero desde una concepción de *media*, como mediador de la información. La idea es qué tiene que ver, por qué, siempre me hago esas preguntas.

Entonces entra en momentos de interrogatorio, la cámara se mete adentro de mi boca, en la garganta, hay una connotación de carne, cuerpo... En ese momento fue una pantalla de 8 x 6 mts., enorme, la pantalla a veces cae o nace, entonces por momentos crea también una transformación del espacio porque estaba en la mitad, entonces cuando cae hay algo que se devela, sobre esa *media*.



Como siempre la pregunta es por qué entra, no sólo el lenguaje por el lenguaje sino cómo se integra. Es muy bueno ese lugar de riesgo, para mí lo importante es que para esa pregunta no existe una respuesta, en el sentido de asegurarte algo, sino que la pregunta te responde con otra pregunta, y otra pregunta, y otra pregunta... Ayer miraba una serie medio tonta en la televisión pero en un momento hubo algo super interesante, un personaje cuenta un dicho tailandés que dice que no hay que preguntarse por qué, ya que la pregunta te abre la puerta a otro por qué. Y por el contrario a mí eso me parece muy valioso, volver a interrogar sobre la respuesta te permite no consolidar, cuando se consolida también hay algo que se cierra, yo pienso así. Hay algo que cerrás, encontrás una verdad y la verdad es muy delicada porque pueden estar pasando otras, caminando al lado tuyo, y no te das cuenta.

Fijate que cuando egreso de bellas artes y me voy a *Holanda* estaba justamente con el tema de cómo manipular la tecnología, la imagen y el sonido por medio de mi cuerpo. La maestría incluía trabajo sobre sensores y allá fui, me metí en todo ese rollo, y lo que hice fue asquearme sobre todo porque en la escuela era todo tan tecnológico y había tanta carencia de contenido, de los por qué, así es que decido volver a lo tecnológico desde lo más simple, desde la base que es una cámara, un cable y ya está.

Cuando hacía algunas obras yo me daba cuenta que corría atrás del tiempo, de la música y de la imagen, porque el video estaba ya hecho entonces tenía que seguir eso. Mientras que en la escena yo venía trabajando, y de alguna manera lo sigo haciendo, en base a improvisaciones aunque con estructuras bastante fijas. Pero no hay pasos, no hay secuencias, entonces no hay tiempos, ese tiempo depende del lugar y de cómo uno logre conectarse. Por más que siempre hay, no una forma, pero sí hay algo que uno sabe que sucede, que tiene que suceder "acá", asociaciones, pero me gusta mucho esa cosa fresca que tiene el lugar de la improvisación que te obliga a recuperar ese estado, o ese motivo. Que por más que la estructura sea muy muy fija uno tiene que hacerlo igual, no digo que porque uno marque una secuencia no tenga que retomar algo siempre, pero a mí me parecía muy interesante tener que exponerme en ese lugar de riesgo. Entonces al tener el video fijo y la música fija sentía que estaba siempre dependiendo del momento en que cambia al otro track, o el momento de... Así que ese era mi sueño, después me desengañé, me desilusioné un poco de todo eso y empecé a hacerme otras preguntas sobre qué es la imagen, qué es el tiempo, el espacio, el cuerpo... He ido como depurando, depurando, depurando, depurando y me doy cuenta que ahora mis cuestiones, mis motivos, mis preguntas tienen que ver con las materias con las cuales trabajo que son el cuerpo, el tiempo y el espacio.

Me preguntás esto en un momento crucial en el cual me estoy cuestionando si es posible que yo dirija y esté adentro de mis obras. Me cuestiono eso y me pregunto si en realidad para que eso vuelva a suceder no tengo que conformar un grupo tal que permita que uno esté adentro, me estoy preguntando mucho cómo es dirigir, qué significa. Porque también yo soy muy de lo que el otro da, y de lo grupal, pero en este momento no creo en creaciones colectivas, aunque mañana pueda ser diferente porque por suerte uno va cambiando y no es el mismo de ayer, si de repente la

creación colectiva son roles claros y desde el lugar de libertad de cada uno... Me estoy haciendo muchas preguntas respecto a eso y estoy pensando que en estos días no puedo estar adentro y afuera de escena. Entonces o hago un solo, o dirijo obras, o le pido a alguien que me dirija. Y ahora lo último que estoy haciendo es trabajar sobre un trío en el que está *David Farías*, un chico de *Rosario*, otro rosarino que está viviendo en *Montevideo* y una chica uruguaya. Y lo interesante de esto es que dejé de lado totalmente el video, no hay imagen, pero estoy componiendo desde la imagen, es como una depuración total que estoy haciendo, y me estoy depurando de los motivos, de los conceptos previos, estoy tratando de... estoy escuchando: lo que la imagen está diciendo, y la poética de esa imagen y del espacio, de lo que ella remite. Estoy viendo si es posible eliminar la metáfora, si hay una diferencia entre imagen y metáfora, o por lo menos *lo más cerrada la metáfora posible, o lo más abierta la imagen posible*. Si es posible una conexión más inmediata sin que a vos te emocione la lectura que hacés de lo que estás viendo, sino que directamente te pase algo con la imagen y te emociones sin entender. En realidad parto de una definición de *Umberto Eco* de poética que a mí me vino al pelo, que lo lleva un poco a la literatura, pero habla de poética cuando conjugás más de una palabra y, sin encontrar el sentido que tienen, el conjunto es capaz de emocionarte. Estoy investigando en ese lugar, cuál es la poética de la imagen, la poética del espacio. La estoy analizando, la filmo y la veo, trabajando también desde el video, la miro, la miro, trato de *verla*, de *leerla*.

Cuando se empiezan a cruzar lenguajes, más allá de que uno los use o no, de que trabaje con otro lenguaje o no, esa investigación también empieza a aportarte. A mí ahora en la escena por ejemplo me pasa mucho, estoy en el escenario y me veo de afuera. Estoy improvisando y logro ver lo que está sucediendo. Es como que puedo estar en este lugar, acá, y estoy percibiendo como lo ve él que está allá, y eso es un click, es una disociación. Porque si vos vas a pensar en el público... Esto también tiene que ver con la pregunta que el teatro se viene haciendo sobre qué es el público, cómo concibo al público. Pero si uno empieza a pensar en cómo me ve el que está sentado allá entonces no sólo es lo que me está pasando a mí en este momento, eso que decíamos hoy, uno es parte de un todo, esa cosa egocentrista de que todo está sucediendo acá, todo está en relación a algo... El cruce de lenguajes aporta. Además cuanto más abrís también... qué se yo, empezás a leer cualquier otra cosa y encontrás estudios, yo leo mucho teatro, cine, filosofía. Yo no te puedo decir de qué habla la obra de *Foucault* pero los leo y encuentro un renglón que tiene que ver con aquello y... Yo no sé qué plantea *Deleuze*, pero esto que dice acá me sirve para algo que estoy investigando. Y cualquier cosa que uno ve, o lee, te aporta, te da respuestas. Es como aquello de que uno nunca encuentra al maestro hasta el momento en que en realidad está preparado o "dispuesto a". Un maestro puede ser una persona física o una lectura, si vos no estás en ese lugar de pregunta, de interrogación, te pueden pasar miles de cosas sin que te des cuenta.





Jorge Ricci

(a

Santa Fe, Argentina.

Jorge Ricci es **actor, director y autor teatral**. Desde 1964 trabaja en el teatro de provincias. Su mirada sobre el oficio ha sido expresada en "*El teatro salvaje*" y en otros escritos. Ganó el ACE 1992 como mejor actor del off y algunos premios como dramaturgo. En 1973 fue uno de los que crearon el *Equipo Teatro Llanura*, su cómplice desde entonces.



Cristina Copes

(a

Santa Fe, Argentina.
cristinacopes@hotmail.com

Profesora de Danza Contemporánea (Liceo Municipal "*Antonio Fuentes del Arco*" de Santa Fe, Argentina).
Abogada. Carrera de Postgrado, Mención *Diseño Escenoarquitectónico y Puesta en Escena*, cursada en la *Facultad de Arquitectura y Urbanismo* de la *Universidad Nacional del Litoral*. Desarrolló un amplio espectro de cursos y seminarios de *Técnica de Danza* y disciplinas relacionadas con la formación artística desde diferentes ángulos. Es directora del **TDC** (Taller de Danza Contemporánea), de la ciudad de *Santa Fe*. Es **docente de técnica de Danza Contemporánea, coreógrafa e intérprete**. Ha recibido importantes distinciones relacionadas con su trayectoria, como el *Premio Máscara* en 1998 y el *Premio Gala* en 1999.



Marina Vázquez

(a

Santa Fe, Argentina.
familiafalco@arnet.com.ar

Marina Vázquez es **actriz**, Master en Gestión Cultural, **docente de actuación** de la *Escuela Provincial de Teatro de Santa Fe, Argentina* y Vice-Directora de dicho establecimiento educativo.



Raúl Kreig

(a

Santa Fe, Argentina.
raulkreig@arnet.com.ar

Actor y director. Docente de actuación en la *Escuela Provincial de Teatro de Santa Fe* y distintas instituciones oficiales y privadas de la provincia. Dictó talleres auspiciado por la *Universidad Nacional del Litoral*; *Universidad Tecnológica Nacional*, las *Secretarías de Cultura de Santa Fe* y *Entre Ríos*, las *Municipalidades de Santa Fe* y *Paraná*. Becario del gobierno francés durante 1988/89 en las especialidades **Teatro** y **Expresión Corporal**. Becario del *Fondo Nacional de las Artes* durante 1994/95. Cursó estudios con docentes del equipo de *Peter Brook* y de *Arianne Mnouchkine (Teatre du soleil)*. Seleccionado como jurado suplente por el Instituto Nacional del Teatro en la zona centro litoral para el período 2003/2004. Especialista en Diseño de Puesta en escena, postítulo otorgado por la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la *Universidad Nacional del Litoral*.



Tamara Cubas

(a

Montevideo, Uruguay.
tamara@perrorabioso.com

Coreógrafa, bailarina y realizadora de videos, *Tamara Cubas* es una artista independiente que investiga el lenguaje de la danza, el video y la performance. Egresada de la *Escuela Nacional de Bellas Artes de Montevideo*, con una maestría en Arte y Tecnología en la *Escuela de Artes de Utrech, Holanda* y con estudios de danza en la *Escuela Contradanza*, con variados docentes nacionales y extranjeros, centra su trabajo desde 1996 en la investigación y combinación de la danza y el video realizando videodanzas y obras multimedia. Ha participado en diversos festivales y es codirectora artística de Perro Rabioso y directora del *FIVU*, Festival Internacional de Video Danza de Uruguay.



(a

Santa Fe, Argentina.

Tel.: +54 (342) 155 492 743

correo@andamio.freesevers.com

<http://andamio.freesevers.com>

Andamio Contiguo nace en el año 1992 con el objetivo de generar un espacio de creación propio frente a las tendencias que separan el teatro de texto del teatro de imagen. En lo que sería una posición intermedia, intenta desde sus inicios producir **teatro de arte** y **teatro de autor**, elaborando en forma semejante los elementos textuales y los relativos a la música y la plástica en la puesta en escena, privilegiando ese lugar único del teatro en el que es posible articular cualquier interés estético: el cuerpo del actor.

Obtiene el reconocimiento internacional en dos oportunidades por su dramaturgia: el *Premio Antonio Buero Vallejo*, de España, para "**Luna Negra (Amanecer del último día)**" y la *Mención Especial del Concurso Internacional de Obras Dramáticas Tramoya 2000* para "**Plato Fuerte (O la historia como un proceso de cocción)**", organizado por la Universidad Veracruzana de México.

Tras más de trece años de trayectoria se ha consolidado como un colectivo artístico intensamente interdisciplinario, cuya singularidad quizá esté fundada en que sus integrantes combinan la actividad actoral con la práctica de los lenguajes artísticos participantes del hecho espectacular, revelando esta dinámica un peculiar control estético e ideológico sobre sus productos.

El grupo también desarrolla actividad artística en el terreno digital (net-art, multimedia) y se desenvuelve en los ámbitos de la elaboración teórica, la actividad pedagógica y la gestión de eventos. Edita (**didascalia escénica**), una revista electrónica, trimestral y gratuita, dedicada a la teoría y práctica de las artes performáticas; dicta desde el año 2001 su **Taller de Experimentación Teatral** y organiza anualmente una **Muestra Internacional de Arte Digital** y el **Encuentro de Orillas**, evento que reúne manifestaciones del teatro, la performance y la danza contemporánea.

Actualmente cuenta con dos proyectos de próxima implementación, que están en etapa de desarrollo: **Hipocampo**, un centro de investigación y documentación de artes performáticas y **Dramaturgia en Red**, una plataforma colaborativa en internet para la elaboración de textos dramáticos que profundicen, desde el inicio mismo de su gestación, la relación con la escena y la totalidad de los creadores del hecho espectacular.



Este grupo cuenta con el apoyo del [Instituto Nacional del Teatro](#)



(didascalia escénica)
número diez 25 de junio de 2005



ANDAMIO
CONTIGUO

Directoras

Norma Cabrera y Silvia Debona

Diseño

Norma Cabrera

Colaboran en este número

Cristina Copes, Raúl Kreig, Jorge Ricci,
Marina Vázquez, La Tramoya, Tamara
Cubas, Norma Cabrera.

Las notas expresan el pensamiento de sus autores
y su publicación no supone, necesariamente,
adhesión por parte de la dirección. Se autoriza la
reproducción de los artículos citando su autor y
procedencia.

(didascalia escénica)

ISSN 1667-7781 / Propietaria: Norma Cabrera
Registro de Propiedad Intelectual N° 386627
didascalia@andamio.freeservers.com