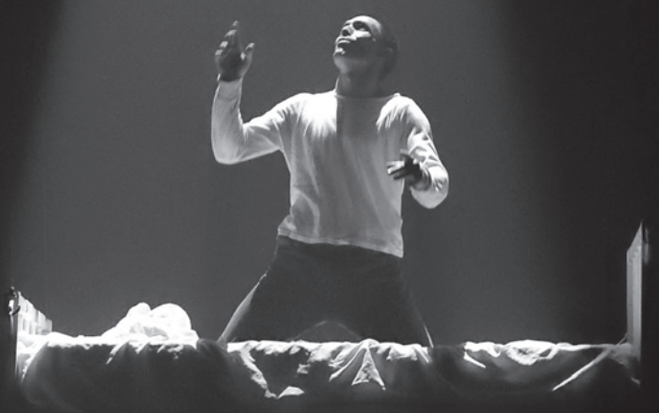
periódico de artesEscénicas

LOS MIEDOS DE
UN DRAMATURGO
POR PATRICIA SUÁREZ

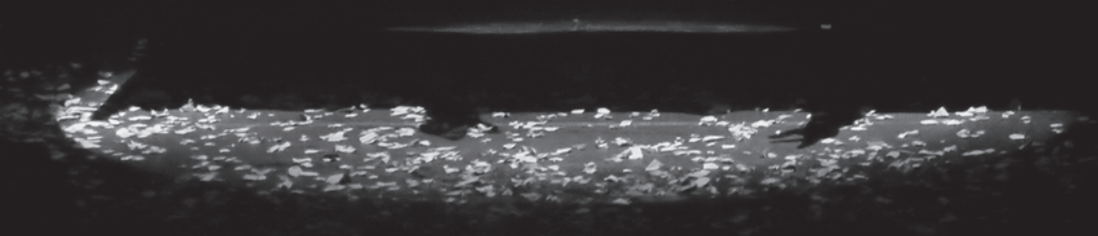
ENTREVISTA A
MARCIAL
DI FONZO BO



BAHÍA BLANCA
CONTEMPLACIÓN

BARILOCHE
HAMLET
HERENCIA DE LA CARNE

FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO DEL MERCOSUR
OTRA PUERTA AL MUNDO



PERIÓDICO DE ARTES ESCÉNICAS Cultura Independiente | Año 14 Nro. 55 | Octubre 2017

EDITORIAL

A 19 años de haber salido por primera vez, aquí empieza una nueva etapa del Periódico de Artes Escénicas. En estos años, hubo importantes cambios en la sociedad argentina, en la Cultura y bien específicamente en nuestro eje principal: el TEATRO. Nuestro objetivo cosmogónico fue la difusión de un arte independiente que no tenía cabida en medios masivos, a pesar de su reconocido talento. Hoy en dia el campo profesional y salas comerciales cuentan con abundantes directores y actores surgidos en la movida independiente. Los medios suelen reflejar opiniones de lo que ocurre en pequeñas salas. Hay instituciones oficiales bien entrenadas en otorgar subsidios al sector. Con este panorama, nuestra nueva misión pasará por tratar de aportar reflexiones y analizar procesos creativos en todo el país. Bienvenid@s a una nueva función.

imagen de tapa

VIGILIAS DE UN DESARRAIGO. Compañía: PRIX D'AMI (CABA).
Dirección: Mariano Pujal Laplagne.

PERIÓDICO DE ARTES ESCÉNICAS
Cultura Independiente

Publicación cultural de distribución gratuita
Año 14 N° 55 | Octubre de 2017

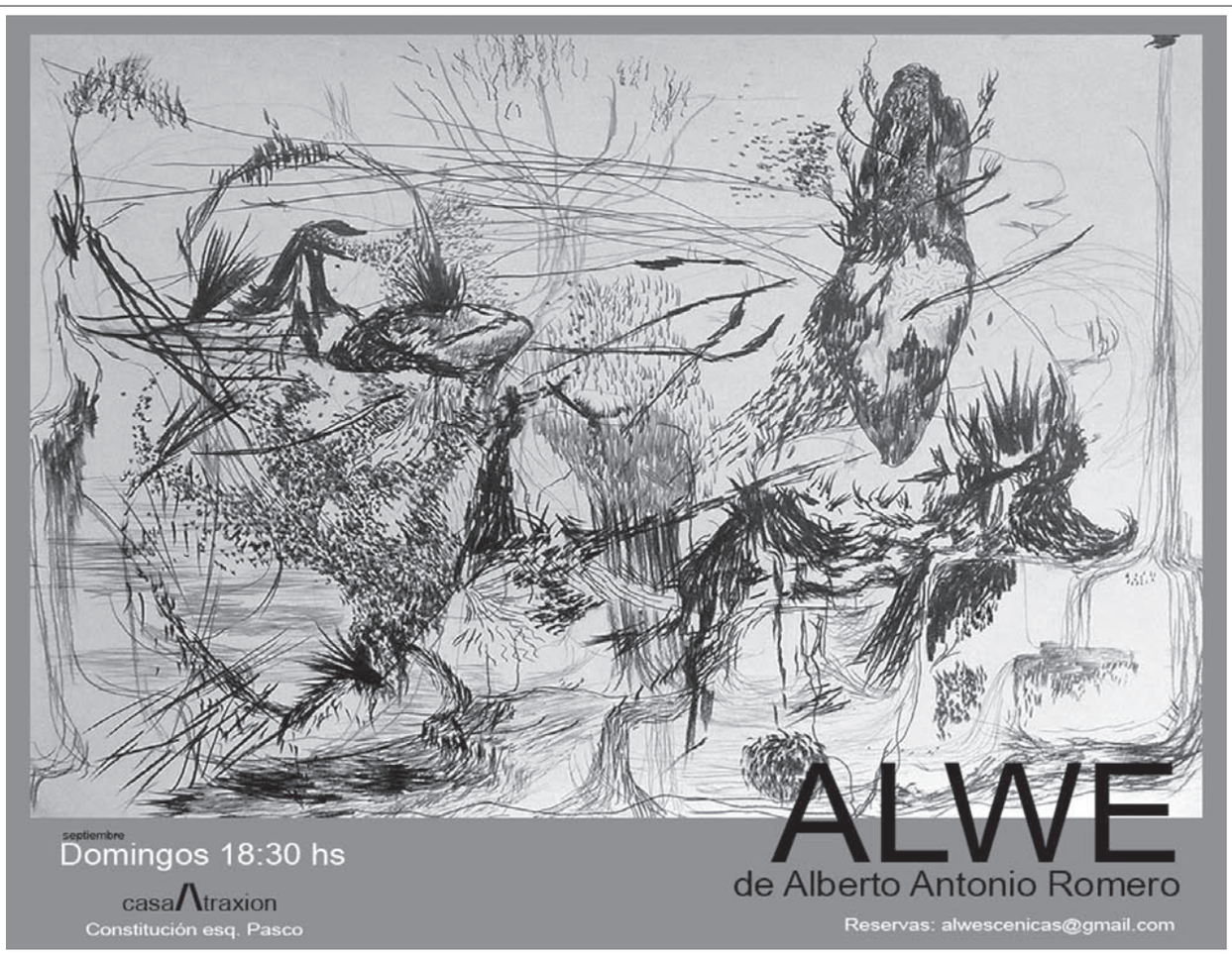
STAFF
Director Claudio Pansera
Escriben en esta edición Patricia Devesa, Patricia Suárez, Analía Melgar, Aimé Pansera Cloetens, Juan Pablo Gómez, Leni González, Mariela Olivera, Florencia Duranti, Idangel Betancourt, Paula Tabachnik, Teresa García, Claudio Pansera.
Fotografías Teatro Real (Córdoba), Instituto Nacional del Teatro, archivo de grupos.
Diseño gráfico IK
Publicidad publicidad@artesescenicas.org.ar

REDACCIÓN
Matheu 1763 Piso 11° Dpto. 7 (C1249AAJ)
Ciudad Autónoma de Buenos Aires
Tel. (011) 4942-0514
E-mail: info@artesescenicas.org.ar
Sitio web: www.artesescenicas.org.ar

Impreso en Impreso en Agencia Periodística CID.

Por ser un espacio donde intentamos reflejar todas las ideas y opiniones a través de sus protagonistas, el contenido de las notas firmadas es exclusiva responsabilidad de sus autores. El contenido de las publicidades es responsabilidad de los anunciantes. Prohibida la reproducción total o parcial sin la autorización por escrito de los editores. Esta es una publicación absolutamente independiente que se financia a través de donaciones, suscriptores y anunciantes. Registro de la propiedad intelectual N° 134.938. Propietario: Claudio Pansera. Editor responsable: Asociación Civil Artes Escénicas. Una asociación civil sin fines de lucro con el registro N° 736 de la Inspección General de Justicia.

ISSN 1669-7170



FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO MERCOSUR - CÓRDOBA

"Piezas plásticas", Ciudad de Buenos Aires

Otra puerta al mundo se abre en Córdoba

Por Claudio Pansera

Llega a su 11ra edición este tradicional **Festival Internacional de Teatro Mercosur**, que se realiza del 6 al 15 de octubre en la provincia mediterránea, con eje en la ciudad de Córdoba y extensiones en varias otras ciudades. Nacido en el año 2000 en los últimos años viene realizándose en forma bienal y alternando con un festival infantil. La programación de ambos festivales se destaca por la importante cantidad de espectáculos que incluye numerosas obras extranjeras.

Este año se contabilizan en la grilla unas **150 actividades** con obras de 16 países (Bélgica, Canadá, Italia, España, Portugal, Suecia, Serbia, República Checa, Brasil, México, Ecuador, Cuba, Uruguay, Venezuela, Colombia y Bolivia) y cerca de 50 propuestas argentinas provenientes de Buenos Aires, Santa Fe, Entre Ríos, Salta, Catamarca, Tucumán y Córdoba.

Es importante destacar que parte de esa nutrida programación incluye su desplazamiento en búsqueda del público en lugares no convencionales al presentarse tanto en teatros como calles, plazas, correccionales, escuelas, fábricas, hogares de ancianos, hospitales y llevando este formato a su máxima expresión al extenderse por todo el territorio provincial con una fuerte impronta social.

Dialogamos con su director **Raúl Sansica**, que lleva varios años a cargo dirigiendo el festival (junto al FIBA uno de los 2 principales del país), hecho de continuidad poco frecuente entre las políticas públicas de gestión cultural.

¿Como fue la evolución de este festival y que particularidades tiene este año?

Los festivales son parte de un proceso integral y como tal están en permanente evolución. El formato que se generó en Córdoba, que busca abrir espacios y públicos de manera constante para integrarse transversalmente a su comunidad, exige que sea necesario repensarlo edición tras edición de acuerdo con lo que acontece en ellos y la interacción que provoca. Este año se ha logrado un equilibrio interesante entre la muestra internacional y la nacional ofreciendo al público la posibilidad de empaparse de la escena actual de manera muy variada. Para que esto suceda es importante la articulación de los distintos estamentos estatales.

¿Que sucedió con los públicos a lo largo de los años y cómo influye eso en la elección de los espacios no convencionales?

Los diferentes públicos de Córdoba son muy exigentes. Hay un

Arriba: "Still life", Italia; abajo: "La esclava", Bélgica.

sector con mucha formación en la materia y habitué de propuestas no tradicionales y públicos nuevos que frente a lo nuevo lo aceptan, pero no indiscriminadamente. Son muy críticos de lo que ven. Es una característica de la idiosincrasia de la provincia muy notoria, por lo que creo que siempre es un desafío. De todos modos, vemos que hay mayor diversificación de quienes se interesan por las propuestas. El soporte del festival para niños que realizamos los años intermedios también funciona como formador de espectadores, y esto empieza a verse reflejado en el recambio de sus asistentes.

El tema de los espacios no tradicionales va asociado a un formato instalado desde hace más de 30 años en Córdoba. En la actualidad se tiene en cuenta las necesidades de los sectores que surgen de la cotidianeidad coyuntural. Al acercarles el festival hacia ellos (teniendo en claro que al ser un festival del estado le pertenece a toda la comunidad en su conjunto) para incluirlos e informarlos sobre las propuestas culturales de su entorno, se les brinda un activo protagonismo, tanto a los espacios que cobran una resignificación diferente mientras acontece, como a los sujetos que habitan esos mismos espacios. Por supuesto también es determinante la evaluación de las posibilidades técnicas de los espectáculos.

¿Qué criterios hubo para la selección de espectáculos de este año? ¿Hay coproducciones?

Fundamentalmente nos propusimos contar con diversidad estética, ideológica y cultural con una importante presencia latinoamericana y fuerte representación de distintas regiones de nuestro país a fin de ofrecer una vidriera de la realidad teatral contemporánea tanto para los hacedores como para los públicos en general.

La característica de este festival no son las coproducciones sino las articulaciones con otros organismos oficiales como el Instituto Nacional del Teatro, festivales internacionales como el FIBA (Festival Internacional de Buenos Aires), el FIDAE (Festival Internacional de Artes Escénicas, de Montevideo), el Festival Shakespeare de Argentina, el Festival de Teatro Breve de Córdoba, Festival MOMUSI, consulados, institutos extranjeros como el italiano o el español y municipios de la provincia que permiten que esa muestra integral del mejor teatro actual pueda presentarse en conjunto.

ALGUNAS PROPUESTAS

En la nutrida grilla podemos apreciar que este año se realizarán más de 20 funciones en el interior provincial -en el marco del Programa Corredores Teatrales- en: Capilla del Monte, Villa María, Oncativo, Sacanta, Laguna Larga, Almafuerte, Río Cuarto, Embalse, Río Tercero, Deán Funes, Jesús María, San José de La Dormida, Colonia Caroya, General Cabrera, General Roca, Mina Clavero y Villa Dolores.

Dentro de los espectáculos locales se destaca La Comedia Cordobesa que abrirá el Festival con el estreno de *Seis personajes en busca de autor* de Luigi Pirandello, con dirección de Corina Fiorillo. A esa le suman las siguientes obras de su repertorio: *El Avaro de Moliere* con dirección de Willy Ianni; *Ella* de Susana Torres Molina y *El último viaje de Consuelo Saint-Exupéry* de Alejandro Finzi, ambas con dirección de Gonzalo Tolosa.

En el marco de la Convocatoria a grupos de teatro Independientes de Córdoba se seleccionaron las siguientes obras: *Agamenón, volví del supermercado y le di una paliza a mi hijo* con dirección de Sergio Ossés, *Esdrújula, palabras para Bonino* con dirección de Jorge Villegas, *Tierra de nadie (pasos inciertos en dominios ajenos)* con dirección de Cristina Gómez Comini, *El Cura-Teatro coral* con dirección de José Luis Arce y *La verdad de los pies* con dirección de Jazmín Sequeira.

Del panorama internacional, podemos destacar a *All Genius All Idiot (Completo Genio Completo Idiota)*, del grupo sueco Svalbard Company que combina teatro y circo contemporáneo; *Messieur, how embarassing!* es un espectáculo de clown del Teatro Tascabile (Bérgamo, Italia); la compañía ecuatoriana Teatro del cielo presentará *Luna de Miel…Lotra de Sal*; desde Brasilia llegará el Teatro de Sombras Contemporáneo con la obra sobre la leyenda *Iara - O encanto das águas*. También se podrá ver *Birds in the house (Pájaros en la casa)* una coproducción de Serbia y la República Checa, y Leon Kamae, de la compañía belga Gambalo, entre varias otras destacadas obras extranjeras.

Los miedos de un dramaturgo

Por Patricia Suárez

A veces pienso que hay dos grandes mitos sobre la carrera del escritor. Uno, que escribir no es un trabajo físico como hombrear bolsas o cavar zanjas. Que ni siquiera requiere de la concentración de un oficinista, porque -y he aquí el segundo mito-: los textos nacen de uno como las hojas de las ramas de los árboles.

Ni uno ni otro. Escribir es un trabajo físico -cerebro, ojos, manos, espalda, trasero, piernas inmóviles y sus respectivas afecciones- y requiere enorme concentración. Mucha más que la de un oficinista y, tal vez, la del controlador de una planta central atómica. Si las cosas salen mal, no será el mundo de los demás quien estalle, pero sí el propio.

Frente a la facilidad con el que el otro plantea nuestro oficio, y la dificultad que con que uno lo vive en carne propia, el miedo empieza como un sea monkey instalado en la aorta y crece hasta convertirse en un cocodrilo del Nilo pegando coletazos por todo el curso sanguíneo.

1, Los miedos del principiante o en ciernes

· Que lo escrito nunca salga de la computadora
· Que el texto teatral sea un completo bodrio
· Que el texto reciba tales elogios que uno empieza a creer que no es un completo bodrio, sino una obra maestra. Cualquiera del oficio sabe que en cuanto uno se convence de que está escribiendo obras maestras, cae en la cuenta de que Shakespeare está sobrevalorado, y que el mundo, sencillamente, estaba esperando a nuestro nacimiento. Lo ideal sería no creérsela nunca -tampoco irse al extremo de creer que uno es la insignificancia en persona, porque acabaría por alterar de tal manera la visión de uno mismo, que irremediablemente, se volcaría en las subsiguientes obras y también las arruinaría-; ya decía Chéjov que la inconformidad es una herramienta de trabajo.

2, Los miedos del dramaturgo cernido

Tal vez, más que cernido, habría que decir atornillado. A la silla, a la idea. La cosa es que el escritor en cuestión logró escribir tres o cuatro obras de teatro: debemos agradecer al teatro porteño y argentino por extensión, que aquí con unas veinte paginitas ya tenemos una obra, y que si produjéramos en España o comercialmente, tendríamos que pelarnos unas cincuenta como mínimo. Igual, podemos desentendernos del asunto comentanto como al tun tún en alguna fiesta o cóctel donde alguien te esté prestando alguna atención: "En España se usan muchas palabras inútiles…" De las cuatro obras que nuestro dramaturgo cernido escribió, una pasó sin pena ni gloria, otra despertó interés y las últimas dos tuvieron buenas críticas, de la clase de crítica que hay ahora: mucho programa de radio FM y mucho blog. De todas maneras, no tuvo una crítica funesta en el diario La Nación, que para más de un dramaturgo tal cosa **produce terror**.

Pero un día, las cosas cambian.

Nadie sabe bien por qué cambian de repente: puede tratarse de un acontecimiento obvio, un cataclismo de la naturaleza o personal, o puede ser que ese día la pastilla de magnesio que se toma para vitalizar el cerebro -¡ay, el cerebro es demasiado importante para un dramaturgo!- produjo acidez y se mira al universo con otra cara. El escritor en cuestión, ese día se sienta frente a la computadora -la hoja de papel, los románticos- y cae en la cuenta de dos **miedos tremendos** que como bestias feroces lo acechan desde lo alto del árbol para lanzársele:
· Que se acabe la inspiración. Que las ideas, los axones, las dendritas, se desinteresen de la sinapsis teatral.
· Que este mal día sea en realidad el principio del fin de los días en que se escribía dramaturgia.
· Que uno no sea nunca más reconocido como escritor o teatrista por sus pares.
· Que uno sea mirado como un fósil hace mucho extinto, dentro de apenas dos o tres años donde no escribió ni montó ninguna obra.
· Que se oiga a la voz de los padres -fallecidos o no- retintinear: "Yo te dije que esto te iba a pasar".
· Que uno muera antes de alcanzar la fama.
· Que uno no tenga más nada para decir.
· Que ni siquiera en la Casa del Teatro te reciban de viejo nomás para ir a hacer una siesta.
Por fortuna, los malos días se acaban también. Un artista puede no creer en Dios, en los políticos de turno, en la ley de gravedad, pero tiene que creer en su talento. "Deja tu marca en el

universo", dirá Steve Jobs, fundador de Apple. Tiene que saber que él es único e irrepetible y que le dejará al mundo, a los que vienen después, algo singular. Ojo: singular y único, no mejor que lo que legan al mundo otros dramaturgos. También se trata de que uno está dejando -y en esto los padres ya nos habían avisado- algo que no sirve para nada. El arte es completamente inútil a corto plazo; nadie que lea a Tolstoy de una sentada se convierte en mejor persona o mejor artista; ni siquiera quien se sepa de memoria los decálogos de Zigmunt Bauman o Noam Chomsky -¿alguien leyó verdaderamente de principio a final un par de libros de Chomsky, eh?-; no obstante, a la larga es probable que Tolstoy nos vuelva un mejor artista. Los otros dos, no.

Y el dramaturgo entonces seguirá adelante con su trabajo de hormiga en la computadora y en el escenario y con su llama encendida dentro suyo; algunas veces más temblorosa que otras. A veces, escribirá lleno de alegría; otras, de orgullo, y las no menos, maldiciendo haber nacido. El camino es largo y sinuoso, y a diferencia de lo que predica el evangelio, la senda que te lleva hacia el éxito -el tuyo propio, el verdadero, el decir: hice algo que vale la pena, no importa cuántos me aplaudan por eso, cuánto cobro en taquilla; hay una persona que salió del teatro emocionada, conmovida, y eso basta o debería bastar- sigo, la senda que te lleva al éxito es **estrecha** y es **ancha** a la vez; y que las dos sendas sean una sola no quiere más que decir que, al modo de Machado, el camino no son más que las propias huellas, se hace al andar. En un discurso, Steve Jobs -de nuevo- hablaba de cómo cuando uno mira para atrás comprende por qué tomó tal o cual decisión en su carrera, siguiendo un pálpito y que en el momento pareció loca. Sólo después, tendrá conexión con el sitio adonde nos ha llevado. "No puedes conectar los puntos viendo hacia adelante; sólo puedes conectarlos mirando hacia atrás. De modo que tienes que confiar en que los puntos de alguna forma se conecten en el futuro. Tienes que confiar en algo – tu instinto, destino, vida, karma, lo que sea"; escribe. Para amar, elegimos a quienes hacen latir nuestro corazón más rápido. Muchas veces nos equivocamos, y entonces volvemos a intentarlo. Escribir, es algo parecido.

En estos caminos sin caminos del oficio, es probable que el dramaturgo se meta en emprendimientos culturales de los que puede o no salir bien parado y porque al fin y al cabo hay que vivir: se pone una editorial; se compra un teatro; toma un cargo político cultural; funda una escuela de teatro y dramaturgia; lleva adelante una revista, una cátedra, un hotel boutique con tablado. Si lo único que desea el escritor es escribir, cualquier emprendimiento será fatigoso hasta el desaliento. Me gustaría recomendar que sólo escriba si lo que quiere es escribir -tampoco vé uno a un herrero ponerse un negocio de souvenirs del hierro; ni a un carpintero hacer en programa de bricolage-; pero suele ser una elección solitaria, sólo prescribible a personas con un temple de acero.

SI lo único que desea el escritor es escribir, cualquier emprendimiento será fatigoso hasta el desaliento.

3, Los miedos del escritor consagrado

Hasta que llegue la consagración en forma del premio ése que -cuando no éramos consagrados decíamos que se los daban a todos los viejos-.

Cualquier premio sirve para contentarnos en ese sentido.

El ACE o el Nobel.

La cosa es que aún cuando un dramaturgo haya sido consagrado, en el fondo de su corazón arañará siempre la misma lagartija imposible de matar: el miedo

· ¿Y si un día el público se harta de mis obras?

· ¿Y si un día el público descubre que soy un fiasco?

· ¿Y si un día mi madre se levanta de la tumba para decirme: "Yo te dije que iba a pasar"?

Pueden los lectores tomarlo como un consejo modesto. Aunque ya se sabe que los consejos no sirven para mucho. Hay que aprender a convivir con el miedo a dejar de ser (buen escritor, mimado por la crítica, el público o la esposa). Parece una tarea hercúlea, porque con sólo imaginar dos espectadores que acudieron a ver nuestro último estreno y que resoplen por lo bajo en la butaca: "Ay, qué embole esta obra", a uno se le hiela la sangre. Sin embargo, convivimos con miedos peores y más viles -que te maten en la puerta de tu casa robándote el celular, por ejemplo- y no tenemos más que sobreponernos y seguir adelante.

Con la escritura igual, seguir adelante.

Después de todo, el corazón sabe lo que hace.

Y lo de los miedos, no se lo cuenten a nadie.

Que quede guardado dentro de ustedes mismos.

ENTREVISTA A MARCIAL DI FONZO BO, DIRECTOR DE EL HOMOSEXUAL O LA DIFICULTAD DE EXPRESARSE/ EVA PERON, EN CARTEL EN EL TEATRO NACIONAL CERVANTES

Esperando al enemigo

Por Aimé Pansera

En marzo de 2006, Marcial Di Fonzo Bo y sus compañeros del Théâtre des Lucioles estuvieron en cartel en el Théâtre de la Bastille, en París, con “Eva Perón”. Dos años antes la habían presentado en Buenos Aires, en el marco del FIBA. Hoy Di Fonzo Bo vuelve a presentar la obra de Copi, esta vez en el Teatro Nacional Cervantes, con un nuevo elenco y en su traducción al castellano. A continuación, reproducimos una conversación tenida once años atrás, en las escaleras de la Bastilla, como parte de una testimonio de la obra de un artista y del cruce de aguas y calendarios entre Francia y Argentina.

Escena de la obra en el Teatro Cervantes

¿Qué es el teatro para vos?

Para mí siempre fue un lugar de resistencia. Sobre todo porque yo crecí en los años ‘80 en Argentina, con el peso todavía de los años de dictadura, con todo lo que eso implica. Por ahí que te das más cuenta ahora, ¿no? De que uno iba al cine y que las películas estaban cortadas, que uno escuchaba música nacional, “los dinosaurios van a desaparecer”… Uno en el momento de la adolescencia busca una resistencia. Para mí el teatro siempre representó eso, el lugar de resistencia esencial, frente al enemigo. ¿Qué es el enemigo? Por ahí eso es lo que cambia, lo que se precisa o lo que cambia de nombre. Pero hoy en día es lo mismo, hoy sigue siendo el lugar en donde uno puede resistir, donde uno puede proponer a través del trabajo de los poetas una forma de pensar el mundo diferente, tratar de estar ahí alertando la conciencia de la gente, en algún sentido, con respecto a lo que uno vive, con respecto a cómo se organiza la sociedad hoy en día, la sociedad de consumo, no sé, lo que sea, una conciencia política, económica, o algún lado estar ahí para poder hacer que el mundo no se olvide de que el pensamiento único no puede existir.

Copi resume mucho también estas cuestiones, de una manera muy generosa. No es ni un teatro político en el sentido de una provocación política… digamos, de mal humor. Yo creo que lo bueno de Copi es justamente eso, este arma que es tan fuerte como el humor. No es incompatible con lo que te decía antes. Con mucha poesía, con mucho delirio, y de una manera bastante extravagante.

¿Cómo fue tu formación en la Argentina y tu llegada a Francia?

En Buenos Aires hice muy poco. Nací en Palermo, empecé a hacer teatro en el Payró, con Felisa Yeni y Jaime Kogan, que también venían de lo que te decía antes, de un teatro muy político; en los años 70 el Payró conoce un compromiso político muy fuerte. Yo viví Teatro Abierto casi en la última edición, Ricardo Monti, toda esa gente del Payró, Javier Daulte, haciendo producciones, de teatro para chicos, de lo que salía. Me fui a los 17. En el '87 vine a París.

Una parte de mi familia vive acá en Francia, mi tíos Facundo Bo y Marucha Bo viven acá desde mi nacimiento, desde el año '68. Yo no los conocía y eso venía a alimentar el fantasma: gente que hace teatro, que yo había visto en afiches y cosas así. A los 22 años entré en una escuela acá en Bretaña. Una escuela muy linda porque no existía antes, fuimos la primera promoción de esta escuela, la del Teatro Nacional de Bretaña. Así, poco a poco, me fui quedando.

¿Cómo fue el paso a un idioma distinto, a otra manera de trabajar?

Yo creo en el fondo que el lenguaje se parece un poco a la mentalidad de la gente. Entonces yo creo que aprender a hablar francés es un poco aprender a hablar con la boca cerrada. Uno tiene que hablar diferente. Incluso la sociedad parisina es muy cerrada, es una ciudad muy violenta París, preciosa, romántica, divina, lo que quieras, me encanta París, pero al mismo tiempo tiene verdaderamente el fenómeno de las grandes ciudades, donde la gente está muy cerrada. Nunca sufrí mucho de eso tampoco, pero yo sé que no fue sin esfuerzo, sin trabajo, sin adaptación, sin tratar de entender un poco también.

No hablaba francés, empecé a trabajar como técnico. Cuando me fui me dije: "nunca voy a trabajar en otra cosa que no sea en un teatro". Y funcionó, en el sentido de que yo nunca tuve otro trabajo desde que vivo acá que no sea en un teatro: en un teatro hay mil cosas, eso es lo bueno, porque hice de todo, cargaba camiones, enchufaba proyectores, lavaba el piso, lo que sea, y al mismo tiempo seguía aprendiendo a hablar mejor. Trabajé con Arias en la época en el que estaba en Aubervilliers, que dirigía un teatro nacional acá, en el suburbio, la *banlieue*, el Teatro de la Comuna de Aubervilliers. Alfredo en ese momento había montado *Familia de Artistas*, que es el último espectáculo de Piazzolla como compositor, antes de morir. Trabajaban artistas argentinos, Iris Marga, Lía Jelín. Alfredo necesitaba un asistente que hable castellano y empecé a trabajar con él una temporada o dos. Luego entré a Rennes.

La escuela del Teatro Nacional de Bretaña en la que te formaste sostiene la idea de "defender textos". ¿Cómo pensás eso en el trabajo con tu compañía?

Siempre me interesó el trabajo con respecto a un autor, sobre autores contemporáneos, vivos. Trabajé mucho con Rodrigo García, que es un argentino que vive en España, un amigo, hicimos tres espectáculos juntos. Acá trabajé también con Olivier Py, con Philippe Minyana, que es otro autor vivo, con Didier-Georges Gabily, antes de que muera. Como actor siempre traté de provocar el trabajo con la escritura, con escritores.

Lo de Copi es un poco diferente, en el sentido de que cuando yo hice el primer espectáculo de Copi jamás pensé que iba a hacer tantos, jamás pensé que iba a pasar todo lo que pasó después. Y fue así, casi como una relación de hermanos. Porque, no hago sólo Copi, por supuesto, pero cada dos, tres años vuelvo a Copi, y eso es muy agradable. Es un poco el trabajo de la compañía, por ejemplo, de Lars Nóren, el dramaturgo noruego, también es el tercer espectáculo que hacemos. De Fassbinder hicimos como cuatro también, de Pasolini hicimos dos o tres, y eso es muy agradable, tomar personajes como Fassbinder, lo que él fue, el cine que hizo, personajes como Pasolini, con el cine, con lo que él fue, Copi también, con los dibujos… Son cada vez autores, artistas completos, digamos, en el sentido de que tienen una obra artística que desborda un poco, en varias formas. Y eso nos conviene, no sé… con la forma de trabajar, y en ese sentido montar dos o tres textos, prolonga un poco esa exploración. Se dio haciendo. Siempre el trabajo mismo nos llevó de una obra a la otra.

Pero con Copi es especial.. Vos te instalaste acá en el '87 y él falleció cuando vos te instalaste, tus tíos habían actuado en sus obras, *Eva Perón* se publicó poco después de que nacieras…

Hay como una relación íntima. Hubo unos cruces así, extraños. Mucha cosa de mandinga, como diría mi abuela.

¿Qué diferencias encontrás en el tipo de teatro entre Francia y Argentina?

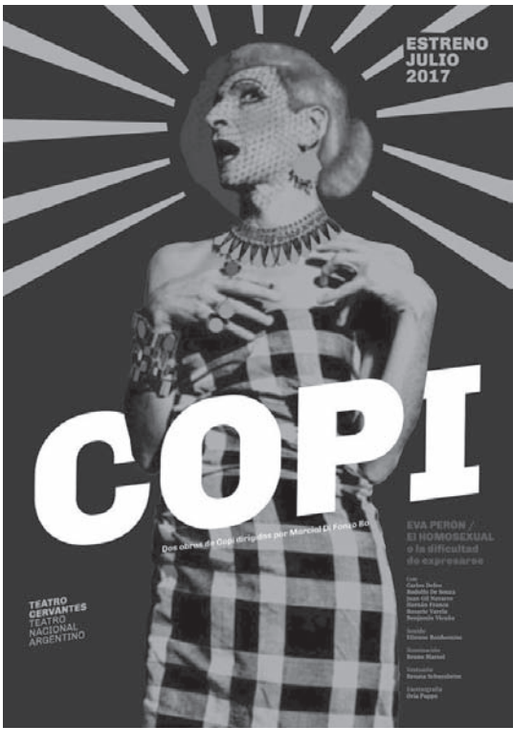
No sé bien qué se hace en teatro en Argentina hoy, pero una impresión que tuve estando el poco tiempo que estuve cuando presentamos *Eva Perón*, es que también hay una tradición de teatro de texto, de teatro político, pero que remonta a varios años. Y que hay un teatro muy argentino hoy en día. Gente como Rafael Spregelburd, Javier Daulte, Daniel Veronese o Alejandro Tantanián. Me sorprendió mucho que hay como una vuelta a un teatro muy naturalista, muy psicológico, muy desgarrador, me sorprendió ver a qué punto el teatro se puede parecer a cierto tipo teatro inglés, que se inventó en una época, como Harold Pinter. Me sorprendió bastante ver la genialidad que tiene cada uno, me pareció una tendencia muy fuerte. Por ahí es por una necesidad económica también, ¿no? Decir: "se puede hacer teatro, así sentados, con una silla y un texto nada más".

¿Y en las formas de producción?
Eva Perón la hice en Santiago de Chile con Carmen Romero, productora de Teatro a Mil, que hace un trabajo maravilloso de producción y de intercambio en América del Sur, con un circuito de teatros latinoamericanos, en Buenos Aires y otros lugares. Tratan de desarrollar una especie de economía paralela, con mucha energía, con mucha inteligencia y mucho trabajo. La diferencia es enorme con respecto a lo que uno puede vivir acá, sobre todo por razones económicas evidentes, pero al mismo tiempo también por una cultura de un teatro estatal que existe en Europa, que existe en Francia, que no existe en absoluto en la Argentina. Se podría hablar durante veinte horas de eso... Es complicado.

En el programa de mano de Eva Perón, decís que "el travestismo es también una condensación de un fenómeno latinoamericano bastante perturbador: miren como la copia deja atrás al original, de qué manera sublima sus cualidades, pero indudablemente también sus defectos"...
Es una idea de Severo Sarduy. El habla del travestismo en general. No sobre un escenario, sino en la vida. Por ejemplo, es conocido que hay muchos más travestis peruanos que suecos. Entonces me parece que condensa en ese sentido, casi metafóricamente, una realidad social muy fuerte. ¿Por qué? Porque en países que económicamente tratan de imitar modelos como es el caso también de Argentina… Nuestro país tiene una identidad muy fuerte, pero si uno piensa en países sudamericanos y aún aquí mismo, por ejemplo, en el fenómeno de los *shopping*. Eso ¿qué es? Es norteamericano. Y entonces en Argentina se va a tomar el molde norteamericano y se lo va a explotar, pero más allá del original, es decir que los *shopping* van a ser diez veces más grandes, en tu casa te van a traer hasta el helado, la cucharita, la pizza, el asado, la papa frita, todo... el *delivery*. A mí lo que me pareció metafóricamente divertido… es un espanto, es el hecho de decir que no sólo va más allá del original y sublima las cualidades sino al mismo tiempo los defectos. Es monstruoso. *Eva Perón* es lo mismo. Si uno se pone a actuar que es Eva Perón y uno es un hombre, un actor, y dice "agarro el vestido, lo actúo", va a decir "qué lindo el vestido, pero qué monstruosa esa mujer".

¿Con la compañía Les Lucioles hacen un trabajo social?
Sí, la compañía está basada en Rennes y durante cinco años trabajamos en la cárcel de mujeres de Rennes, que es una de los más grandes de Francia. Allí están las presas con las penas más duras, más largas. Cada año fue diferente, hicimos *El suicidado* de Erdman, después *L'excès-L'usine* de Leslie Kaplan, el año siguiente Jean Genet, *Los Biombos*. Siempre fue paralelo a nuestro trabajo afuera de la prisión, seguíamos en la continuidad del espectáculo que estábamos haciendo. Trabajamos con un grupo de chicas durante cinco años, que estaban siempre ahí: volvíamos y estaban siempre.

¿Cuáles fueron tus trabajos y cuáles son tus proyectos con artistas argentinos?
La puesta anterior a *Eva Perón* fue de Mathias Langhoff, un alemán que vive acá: con él hicimos las *Ultimas noticias de Mataderos.* Era un conjunto de textos: *El niño proletario* de Osvaldo Lamborghini, el Borges de Rodrigo García, y un texto que Alejandro Tantanián escribió para nosotros, que se llamó *Muñequita o Juremos con gloria morir*. Lo que sigue a ese proyecto, con Mathias, es montar el texto de Rafael Spregelburd, *Un momento argentino*, y otro que Javier Daulte escribió para el proyecto que se llama *Fenómeno de masa*. Pero por el momento... en el tintero.



Afiche de la obra actual

ficha técnica

MARCIAL DI FONZO BO
Buenos aires (1968). Actor y director argentino que se radicó en Francia en 1987; allí dirige el Centro Dramático Nacional *Comédie de Caen*, en Normandía. Como actor de teatro fue dirigido por Matthias Langhoff, Rodrigo García, Olivier Py, Jean-Baptiste Sastre, Luc Bondy y Christophe Honoré entre otros. En cine, uno de sus últimos roles destacados, fue en Medianoche en París, de Woody Allen, donde personificaba a Pablo Picasso.

COPI / EL HOMOSEXUAL O LA DIFICULTAD DE EXPRESARSE / EVA PERON
ACTUACIÓN: Carlos Defeo, Rodolfo de Souza, Hernán Franco, Juan Gil Navarro, Gustavo Liza, Rosario Varela, Benjamín Vicuña
MÚSICA ORIGINAL: Etienne Bonhomme
ILUMINACIÓN: Bruno Marsol
VESTUARIO: Renata Schussheim
ESCENOGRAFÍA: Oria Puppo
DIRECCIÓN: Marcial Di Fonzo Bo
LUGAR: Teatro Nacional Cervantes. Libertad 815. Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

PONENCIA EXPUESTA EN EL MARCO DE LAS JORNADAS REGIONALES DE TEATRO. B. BCA, 2015

CONTEMPLACIÓN

Una Estatua Viviente aquieta tanto que nos inquieta. Nos inquieta a los actores que la interpretamos y a los espectadores que la contemplamos. Por Mariela Olivera

En nuestro país y a partir de la crisis socioeconómica de 2001 hemos podido ser testigos del crecimiento de la cantidad de artistas que comenzaron a dedicarse a este particular arte escénico en las ciudades más importantes; incluso cercano a esta época surge en nuestra Bahía Blanca.

Se sabe de su existencia tiempos atrás. Ernesto Schoo, reconocido periodista de nuestro país, dice haber sido testigo en su infancia de la presencia de estos artistas al asistir a los circos alemanes que estuvieron en Buenos Aires por los años treinta.

También aduce que con fines publicitarios en una sastrería, por 1940, era posible observar maniquíes vivientes. Que en un film un joven es atraído y asustado por uno de estos personajes. En un espectáculo de Ricardo Bartís el público es recibido por un actor inmóvil. También encontrar antecedentes en el antiguo Egipto donde un político representa a su padre como una escultura para lograr el convencimiento de su pueblo. El mismo Shakespeare en una de sus comedias representa la estatua de la reina Hermione. Leonardo Da Vinci, con las intenciones de representar una escultura de bronce, cubre de pintura dorada a un niño que finalmente muere envenenado por la pintura. Podemos observar en la historia que desde la Edad Media hasta comienzos del siglo XIX, se presentaban estatuas vivientes como símbolos de linajes ilustres y virtudes personales.

poéticas de actuaciones

Transitar el mundo interno de estas soledades escénicas que suceden en diversos espacios públicos; pensar y re pensarla para profundizar sobre las significancias de lo escénico y de su contemplación. Elegir como espacio escénico el espacio público, permite un vínculo cultural al alcance de todos: el público y los artistas también. Diversos lenguajes artísticos y corporales colaboran para la construcción del proceso creativo de una Estatua Viviente. Se utilizan técnicas en relación a la concentración, el equilibrio, la respiración, las calidades de movimientos y de quietudes.

Este proceso de permanecer en movimiento y en quietud produce una demanda energética importante. Por lo cual es recomendable un buen descanso, una alimentación nutrida en fibras, hierro y potasio, así como también equilibrar las cantidades de presentaciones para que el agotamiento psico físico emocional no se haga presente. Estas poéticas se encuentran supeditadas a las condiciones climáticas del contexto donde se decida trabajar; entonces será preciso un estudio previo del clima y también una capacidad de adaptabilidad a las situaciones imprevistas que se nos presentarán: una repentina lluvia, un giro en la dirección del viento, un inesperado remolino contenido en tierra, una temperatura notablemente cambiante en un poco tiempo. Como también existe la posibilidad de tomar esta información para que forme parte del proceso y sea una característica de la Estatua Viviente a componer y finalmente a actuar. Resulta indispensable un entrenamiento actoral que integre las mencionadas técnicas entre otras, las condiciones climáticas y el conocimiento del contexto. Como decía en un inicio: inquieta. Quizás porque la quietud se encuentra aquí en relación a la no vida, la muerte, es que a muchos actores modernistas les puede resultar al menos complejo asimilar la posibilidad de actuar en quietud.

espacio escénico: un no lugar

Estas poéticas suceden, por elección propia de los artistas, en un espacio abierto, público, sin las convenciones tradicionales del espacio teatro y sin intermediarios. Desde aquí, desde este *no lugar*, las poéticas reafianzan la democracia, la igualdad de oportunidades, los procesos creativos en libertad y su sóla presencia enriquecen el patrimonio cultural de la comunidad. Así, los artistas brindamos este arte escénico al alcance de todos, acercándonos nosotros mismos a la comunidad, teniendo la posibilidad de entablar un vínculo más estrecho que considero nutre notablemente nuestras poéticas de actuación. Construimos y hacemos teatro en un no lugar teatral, como ha existido siempre. El aporte por parte del espectador es posible: puede estar o no. El artista invita a la posibilidad de aportar por este hecho teatral, como una actividad cultural más, que lejos se encuentra de la limosna, de los vendedores ambulantes. Es un hecho artístico al alcance de todos, más allá de las condiciones socioeconómicas. Decimos que el teatro es un acto de fe al abonar una entrada anticipada por el espectáculo. Ahora bien, en estos singulares hechos teatrales el acto de fe posee un sentido más: confía el artista en que los espectadores harán su aporte más allá de no haber entradas, boleterías, reservas. ¿Cuál, cómo, dónde, cuánto?, son criterios que al no encontrarse preestablecidos nutren aún más este acto de fe. El espacio público y abierto representado por plazas, peatonales, parques, es el no lugar que los artistas eligen para brindar su arte, sin costo alguno por parte del estado, confiando en que el vínculo con los espectadores dará sentido a las presentaciones de sus actuacio-

nes, y también sustento económico por la labor artística en sí misma.

acción dramática

Este particular hecho teatral viene a dar cuenta de que se es en movimiento y también se es en quietud, radicando precisamente allí la acción dramática: en el espacio tiempo en el que ocurren esos permaneceres y en esos recorridos entre las quietudes y los movimientos. La Estatua Viviente viene a inquietarnos con su modo de hacer teatro: su presencia impone un ritmo corporal totalmente diferente al de los espectadores transeúntes; incluso un ritmo escénico diferente al de los hechos teatrales que ocurren en el *espacio teatro*. El imaginario teatral es modificado y los artistas componen acciones dramáticas que terminan construyendo así el escenario.

La historia que narra la Estatua Viviente, esa acción dramática, puede ser observada el tiempo que el espectador decida, quiera y o se permita; siendo ese momento de observación un instante eterno de acción dramática, de ficcionalidad. También puede ser observada desde el lugar en que uno esté, desee o se encuentre sorpresivamente: desde un balcón, una esquina, cerca, muy cerca, lejos o muy lejos.

uno mira, el otro también

Me inquietan las significancias de las acciones de contemplar; las acciones de mirar con atención, apreciación, cautela, admiración o deferencia, esa acción dramática en particular. En esta contemplación por parte del espectador hay un diálogo que habilita y nutre la acción dramática e incluso hasta puede dar una información que justifique cambios en las poéticas de actuaciones sin variar la esencia de la acción en sí. Contempla el espectador y también contempla el artista, y en ese estado de actuación contemplativa el artista se vincula y dialoga

con los públicos. Contemplación que resulta ser una invitación para aquellos transeúntes casuales devenidos en espectadores causalmente por estar en ese aquí y ahora en el que suceden esos hechos teatrales. Una invitación, al decir de Santo Tomás de Aquino, a ser parte de esa contemplación que "...pertenece a la simple intuición de la verdad". La contemplación como sustantivo que determina una emoción en los espectadores, porque cuando aparece el movimiento no es desde la nada, hay una intención por parte del actor y mientras suceden las quietudes también ocurren vivencias. Podríamos decir que se trata de una quietud plena de vitalidad. Y estas emociones son traducidas en reacciones varias por parte de los espectadores: mientras unos pueden sentirse atraídos e interesados, otros se hacen los distraídos para evitarlos, incluso los hay indiferentes. Como artista y espectadora me ha llamado la atención esta posibilidad de sentirse conmovido por un espectáculo que ocurre en un *no lugar* a plena luz del día. La maravilla de la relación que se establece entre la ficción, lo verdadero y las realidades de los contextos que permiten hacer visible la producción del hecho teatral. Los artistas permanecen en estado de movimiento latente, de quietud aparente, invitando al espectador a una sorpresa: el inicio del movimiento. Esta espera del movimiento genera en el espectador una expectativa muchas veces cargada de cierta tensión. Por momentos se genera ese estado de quietud aparente en toda la corporeidad del propio espectador. Y este vínculo ocurre más allá de la entrega de algún aporte por parte del espectador. Este estado de contemplación le sucede a quién se lo permite y desea. La generación, o no, del aporte no interrumpe ninguno de los momentos de las actuaciones de estos artistas. Aún aquél que no desea ser espectador mucha veces queda sostenido en este vínculo y al continuar su marcha, lo hace de modo disociado: sus piernas indican un camino mientras su mirada queda con el artista.

Pasada esta experiencia, los escenarios serán resignificados, la magia de esta ficción teatral se queda con todos y cada uno de los espectadores, ampliándose así ese no lugar donde ocurre el teatro, se convierte en un espacio vital que sostiene el espacio escénico y obligándonos a mirarlo desde este otro lugar. Los ojos de los espectadores se vuelven extrañados ante estas nuevas poéticas. Y así el teatro es en todas partes y al alcance de todos: de los artistas, de los autores y de los espectadores.

de la autora **MARIELA OLIVERA** Actriz desde hace 27 años, desarrollando la especificidad de Estatua Viviente desde hace 19 años. Docente de Teatro desde hace 23 años, Profesora de Expresión Corporal Danza desde hace 7 años y desarrollando seminarios de formación en relación a la tarea Estatua Viviente desde hace 8 años. Co-organizadora Encuentro Nacional Estatuas Vivientes Bahía Blanca desde hace 5 años.

PRO
CE
SOS

Hamlet. Herencia de la carne

Versión y dirección Paula Tabachnik. Por BACO Compañía Teatro autogestiva. Bariloche, Patagonia Argentina.
A partir de Hamlet de W. Shakespeare, con textos de Maquina Hamlet, de H. Müller.

Por Paula Tabachnik Fotos: Guadalupe Miles

Una sombra aparece en la oscuridad de la noche. Impulsa al alma y la obliga a cometer los delitos más atroces. La pulsión entre el ser y el deber ser juega su destino a muerte. El amor queda atravesado y se apaga ante los efectos de las influencias de los otros, los ajenos, los extraños, los cercanos… Las acciones se confunden entre el deseo, la perversión y la muerte.

En la madrugada una neblina espesa afecta los sentidos y el tiempo transcurre a una velocidad desesperada. El territorio del alma se confunde con el territorio del cuerpo.

El territorio del alma ¿es la herencia de la carne?

Algo sobre el proceso

La obra surge a partir de la necesidad de indagar en aspectos del ser humano en general y su marco familiar y social en particular. Como artistas de la actividad teatral nos preguntamos cuáles son esos temas que se han naturalizado. Surgen entonces dos grandes tópicos a indagar: el propio ser frente al deber ser y la relación del individuo con un territorio determinado. Ambas temáticas se relacionan con la identidad individual y la identidad colectiva.

Para enriquecer la investigación los miembros de la compañía indagaron en su herencia personal y familiar: de dónde vinieron sus padres y/o abuelos, si han sido víctimas de desarraigo por motivos de guerra y/o qué los condujo a instalarse en la Patagonia argentina. Si bien la obra no se desarrolla sobre este ángulo en particular, desde la dirección surgió la necesidad de que cada interprete descubra, o al menos indague en cuestiones relacionadas a lo familiar para profundizar en la búsqueda creativa.

A partir del texto Hamlet, de William Shakespeare y diversos análisis sobre el mismo, se avanzó en la labor de investigación y fue surgiendo otro tema fundamental en la obra a montar: el asesinato entre parejas conyugales. Se decidió enfocar la búsqueda en casos en donde ambos o al menos uno de ellos era reconocido en la sociedad; sea por su lugar en la política de estado, en la economía, en el deporte u otros. Ello nos llevó a acudir a publicaciones de diversos diarios, artículos históricos, documentales, noticieros y cinematografía que enriquecieran la búsqueda. Encontramos que diversas personalidades de conocimiento público han sido víctimas o victimarios de circunstancias trágicas y en su mayoría no han tenido un juicio certero o clarificador de la situación. No tenemos intención de ahondar en la problemática específica de asesinato a sangre fría, sino más bien poner en discusión el rol del individuo en una sociedad. Una sociedad conformada por individuos, que quien dirige el montaje considera, somos manipulados por: los medios de comunicación, la educación, la familia.

El primer desafío fue abordar la obra de Shakespeare desde el texto, la trama y las múltiples circunstancias que atraviesan la historia: lo familiar, lo político, lo social, lo existencial, lo metafísico, etc. Las pregunta que nos surgió fue qué aspectos de Hamlet encontramos en la actualidad para abordar la obra, cuáles son los elementos del texto original que se actualizan permanentemente y cuáles los aspectos que dicho texto desprenden para contar una historia que nos interese develar.

Es así que la obra tuvo varias etapas en la adaptación, la primera fue tomar las escenas que consideramos fundamentales para nuestra historia, la segunda fue acercar la expresión del idioma a nuestra dialéctica argentina sin perder lo esencial de la poética del texto, la tercera fue interpelar el texto e incluir nuevos elementos como es el caso de la decisión de incluir una payada, así como parte de los textos en otro inglés y danés.

Como adelantamos anteriormente, en nuestra trama la tensión entre el ser y el deber ser se devela frente al homicidio. Así es que presentamos a Gertrudis como asesina de su marido, es ella quién representa en nuestra historia ambos lados de la moneda: víctima y victimario. Y es justamente Hamlet quien se encuentra frente a la pregunta: “Ser o no ser…”, hijo de un padre asesinado, hijo de una madre asesina. Aquí es donde presentamos a un hombre frente al dilema de la herencia.

Hamlet. Herencia de la carne plantea un dilema existencialista. Presenta un conflicto posible entre el mundo consciente y el inconsciente. Aquí la familia representa todos los aspectos

que definen al hombre en sus acciones: lo social, lo afectivo, lo político, lo territorial. Así como Hamlet responde a los mandatos del padre, también Ofelia y Laertes cumplen la condena a muerte por herencia propia o ajena. Nos preguntamos a qué se debe nuestra eterna esclavitud por herencia y si es posible liberarnos de ella.

Una noche en algún lugar ocurre un asesinato. Durante esa noche, el hijo sueña con el homicidio de su padre y con cada uno de los eventos alrededor del mismo. Es en la pesadilla de Hamlet hijo que se revelan los sucesos trágicos. Sabemos que el asesinato es irreversible, pero cada una de las muertes provocadas por la venganza dependen ahora de él. La pregunta es si llevará al plano consciente su sueño, si podrá torcer el destino trágico por complacer los deseos de su padre, si el territorio del alma es la herencia de la carne. Aquí es donde la realidad familiar se descubre a través de la trama que relata esta historia.

El criterio estético general se propone en una atmósfera onírica, es decir la pesadilla como marco de contención de tiempo y espacio. Esta premisa se plantea para poner en tensión (en el plano escénico) lo real y lo abstracto, es decir lo consciente y lo inconsciente.

Para comenzar el montaje desde la dirección se propone una imagen general y relativamente abstracta por cada escena, a partir de la cual los actores crean una secuencia de acciones que luego adaptan y/o articulan con los otros actores para el planteo de las escenas; las imágenes son: pesadilla, ignorancia, ira, confianza, rigidez, muerte, preocupación, eclosión, curiosidad, remordimiento, evasión, existencialismo, suicidio, desconsuelo, venganza. Como ya dijimos, a partir de estas imágenes generales los actores desarrollan una secuencia de acciones que sirven como base para organizar cada una de las escenas. Luego ingresa nuevamente la mirada de la dirección, para proponer los ajustes necesarios dado que cada acción representa un signo que debe ajustarse a lo que desea comunicar la obra.

Los personajes que se encuentran en nuestra versión son: Gertrudis, Hamlet, Polonio, Ofelia, Laertes, Bufona 1, Bufona 2. En nuestra propuesta es Gertrudis la asesina y Polonio su aliado y amante, Laertes es hijo de Polonio y amigo de Hamlet y Ofelia hija de Polonio y novia de Hamlet. Las Bufonas acompañan a los personajes en diversos momentos: observan todo, influencian en las acciones de cada uno de ellos: una Bufona le ofrece vino a Gertrudis, la otra un cuchillo a Hamlet, juegan y se divierten con Ofelia y también la traicionan (etc.), representan la parte más oscura de nuestra humanidad. Las Bufonas también serán quienes generan cambios en la escenografía, visten a los personajes, maquillan a los muertos, ejecutan instrumentos, etc.

Los colores principales del montaje se organizan a partir de los paisajes de la zona: verde, celeste y azul por el agua (los lagos, los ríos y las vertientes), marrones en todos sus matices por la tierra, las montañas y la vegetación y el blanco por la nieve. El negro y el borravino se incluyen como signo de sangre.

El texto, el juego dinámico de acciones, el uso de los objetos, el movimiento de las sillas y las mesas, la extrañeza, la simultaneidad de planos, la música, la danza, las canciones y la luz se van entramando en el montaje para que el espectador encuentre en la experiencia escénica de Hamlet. Herencia de la carne una historia que lo interpele en todos sus sentidos.

Para lograr este objetivo la compañía entrena regularmente en el Método Actoral Suzuki, ejercicios del Teatro Laboratorio de Jerzy Grotowski y otros entrenamientos que empujen a los artistas a nuevos hallazgos creativos e interpretativos. Uno de los ejes principales tiene que ver con la energía expresiva individual y colectiva.

ficha técnica

HAMLET. HERENCIA DE LA CARNE

PRODUCCIÓN GENERAL, ESCENOGRAFÍA Y VESTUARIO: Baco Compañía Teatral // **INTÉRPRETES:** Jorgelina Paravano (Gertrudis), Manuel Gutiérrez Arana (Hamlet), Rodolfo Fernández Lisi (Polonio), Lihue Vizcaíno (Ofelia), Emanuel Gallardo (Laertes), Lucila González y Emilia Linardi (Bufonas) //
DISEÑO DE LUCES Y OPERACIÓN TÉCNICA: Michay Fernández Quintero // **OPERACIÓN TÉCNICA DE SONIDO:** Pacha Inalaf // **CREACIÓN DE VESTUARIO:** Marianella Cáceres // **CREACIÓN DE ESCENOGRAFÍA:** Bille Vilches
LETRA DE LA PAYADA: Fernando Emner // **MÚSICA:** Cristian Busamia, Fernando Emner // **DISEÑO GRÁFICO:** María María Galarraga // **TRABAJO DE EDICIÓN:** Emilia Linardi // **VERSIÓN Y DIRECCIÓN:** Paula Tabachnik

BACO COMPAÑÍA TEATRAL nace bajo la necesidad de indagar en las posibilidades creativas del intérprete enmarcado en su contexto y cartografía social.
La compañía investiga tanto en las tradiciones culturales que fundan el teatro y las artes escénicas, como así también en los aspectos intrínsecos de la escena contemporánea. De la tensión entre las variables mencionadas devienen los montajes realizados por el grupo. El equipo tiene tres instancias de trabajo: la primera trata del entrenamiento actoral ejecutado por el grupo, en la segunda la tarea se centra en la realización de ensayos y las puestas de las producciones escénicas y la última consta de la gestión y realización de seminarios y capacitaciones con referentes de la escena nacional e internacional.
Su quehacer se constituye a partir de sistemas de trabajos que se apoyan en algunos fundamentos del entrenamiento aportado por el Teatro Laboratorio de Jerzy Grotowski y por el Método Actoral de Tadashi Suzuki, entre otras. Ambas modalidades fomentan la tarea creativa empleada por el grupo en varios de sus aspectos: entrenamiento, labor creativa, poéticas, montaje, etc. De estos procedimientos deviene el modo creativo que el grupo emplea con regularidad para sus montajes: "Crónicas de una caricia: apretar disimulando el silencio", dramaturgia y dirección Lihue Vizcaíno(2016) y "Hamlet. Herencia de la carne", versión y dirección Paula Tabachnik (2017).

OPI
NION

Gozosa vigencia del teatro del Siglo de Oro español

Por Analía Melgar

El director Santiago Doria logra traer la tradición teatral del siglo XVII español al siglo XXI porteño. Lo que podría ser un producto de museo, en cambio, es pura vitalidad y, paradójicamente, vuelve antiguallas a supuestos modelos modernos circulantes.

En la puesta en escena de La discreta enamorada, de Félix Lope de Vega, los personajes, la trama y el lenguaje persisten; no hay una trasposición epocal, y sin embargo, una frescura acaso atemporal logra dialogar con el espectador del presente. La obra, compuesta en 1604, es una comedia de enredos, ambientada en un Madrid contemporáneo a la escritura. En el Centro Cultural de la Cooperación, ese espacio no es ni deja de ser aquel. El vestuario se inclina por una reconstrucción de época, pero la estrategia de la puesta en escena asociada a la escenografía va por un camino opuesto. Solamente dos largas banquetas sobre el escenario totalmente despojado son movidas por los actores, para convertirse en un callejón, en un balcón, o en la arboleda de un bosque.

Solo eso hay; el resto está hecho con la palabra y la actuación, es decir, pura imaginación para el espectador. Y allí está el estupendo elenco que consigue la proeza de volver el verso, con la abundancia barroca de recursos líricos, un modo de hablar musical y fluido, cercano, familiar, a la vez que rico, sustancioso. Los actores, con el ritmo que requiere la comedia, hacen avanzar al texto, pero quedan rebotando, resonando algunas de las muchas genialidades de Lope: "Celos es suelo traidor,/ resbaladizo, de suerte/ que hará caer al más fuerte/ en los lodos del amor".

En efecto, La discreta enamorada se teje sobre decisiones, acciones y malentendidos entre parejas, algunas correspondidas, y otras no. En la trama, ponen sal y pimienta las confusiones y los celos derivadas de ellos. La joven Fenisa se ha enamorado del joven Lucindo, pero para lograr casarse con él primero deberá lograr ser correspondida, y luego, enfrentar intentos de su madre Belisa, de casarla por conveniencia con un hombre mayor, el capitán Bernardo, no casualmente padre de Lucindo. El humor surge por el contraste entre personajes tipo y conflictos entre generaciones: adultos mayores inundados de deseo erótico pero que simulan recato; jóvenes dispuestos a jugarse por sus verdaderos sentimientos; una dupla de malvados y vengativos condenados a fracasar en sus pérfidos intentos, y el clásico personaje del donaire, un criado funcional al enredo, timorato, interesado, que aquí es el criado Hernando.

En todo ello, hay un enaltecimiento del poder de la mujer, no físico, sino intelectual: su discreción, paciencia, astucia, y una posible lectura avant la lettre, sobre la permeabilidad de las distinciones de género: "Mal conocéis lo sutil/ de una rendida mujer", dice Fenisa, a lo que Lucindo contesta: "Discreta debéis de ser y de ánimo varonil". No es ajena a Lope a la temática femenina, como se constata en La dama boba, y con mujeres, incluso, de armas tomar, como las de Fuenteovejuna. Aquí, marca, para la mujer, la posible convivencia de pasión y razón, de amor y determinación: "Si soy tuya, si nací/ para ti sola, y si estoy cierta/ que como yo soy tuya,/ tú lo eres de mí./ Discreta y enamorada/ me sueles, Lucindo, hacer;/ mas ya sólo quiero ser/ mujer y determinada".

Mientras esas marcas ideológicas son sembradas, progresa el enrevesado argumento, que parece siempre tener reservada una complicación más. La proliferación de suposiciones, mentiras, reacciones intempestivas, celos y reconciliaciones les demuestran a los géneros, del cine, televisión y cine, que se nutren del melodrama romántico, que todo ya había sido inventado hace, al menos, cinco siglos atrás.

Mención especial para todos los actores, especialmente para Mariano Mazzei, joven intérprete que puede vanagloriarse de ser casi un especialista en teatro en verso. Es el mismo que, por varias temporadas ha hecho Quien lo probó lo sabe, sobre la vida de Lope de Vega, con dirección de Mariano Moro; aquí es Lucindo. Irene Almus tiene el physique du rôle para esta madre pícara, coqueta, que no se resigna a ningún rótulo, mucho menos al de viuda. Y Ana Yovino compone una Fenisa plena de dulzura, encanto y calma, nada de lo cual le impide perpetrar complicados planes, para lograr sus objetivos: amar, ser amada y tomar sus propias decisiones.

Cuando el esperable final feliz llega, se completa así el logro de traer al presente un teatro con marcas de época, sin necesidad ni de encadenarse a una supuesta fidelidad –Santiago Doria se permite acortar escenas y modificar algunos casos de vocabulario– ni de ignorar la historia del Teatro del Siglo de Oro español, con sus personajes tipo, sus reglas estructurantes y su rico lenguaje.

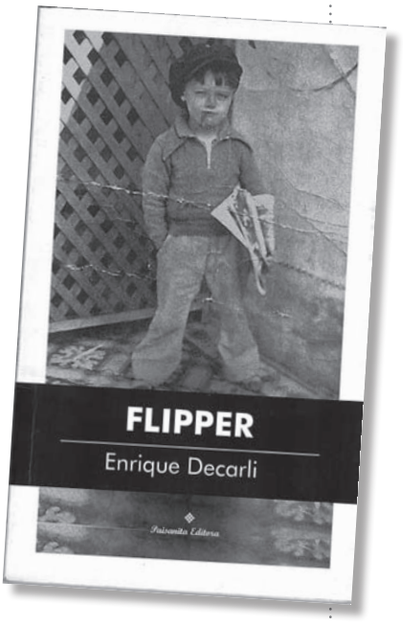
ficha técnica

LA DISCRETA ENAMORADA

AUTORÍA: Lope de Vega // **ACTUACIÓN:** Irene Almus, Mónica D'Agostino, Pablo Di Felice, Mariano Mazzei, Francisco Pesqueira, Gabriel Virtuoso y Ana Yovino // **VESTUARIO:** Susana Zilbervarg // **ILUMINACIÓN:** Leandra Rodríguez // **MUSICALIZACIÓN:** Gabriel Goldman // **DIRECCIÓN:** Santiago Doria

La apropiación de la palabra o los juegos de la memoria

Por Patricia Devesa



FLIPPER
Enrique Decarli

Buenos Aires, Paisanita Editora, diciembre de 2016, 69 páginas.

La producción narrativa de Enrique Decarli hasta la aparición de Flipper (2016), su primera novela, estuvo centrada en el relato; caben mencionar al respecto los siguientes títulos: Desde la habitación del sur (2009), Big Bang (2013), Jauría (2013) y Bengalas (2014).

Flipper surge a partir de las cartas del padre halladas por Decarli luego de su muerte. No se trata de una novela autobiográfica, lo epistolar se transformará solo en un material disparador para su escritura.

El protagonista recuerda, piensa, explica e indaga los acontecimientos cotidianos, que van desde su infancia hasta el duelo, para completar los huecos que deja, en su historia, la muerte del padre. En ese recorrido por atrapar con la palabra lo faltante, el viaje se manifiesta como tema y como forma del relato. El viaje toma cuerpo como experiencia concreta (el accidente, la promesa encubierta, las vacaciones, el cementerio), onírica (el flipper, la despedida) y mítica-religiosa referida (Aqueronte, Judas). En ese trayecto por los detalles ocultos de la memoria voluntaria e involuntaria, se borran los límites entre lo recordado y lo imaginado por el narrador. Decarli lo logra a través de la yuxtaposición, la superposición y el enlace de los tiempos del relato, en una organización precisa y aguda. Maneja notablemente tanto el orden como el ritmo del discurso. El uso de oraciones breves como latigazos o de los paréntesis para la condensación, la bifurcación de la trama o la generación de la intriga, son algunos de sus recursos.

Los recuerdos del protagonista manifiestan una preocupación por un pasado pendiente: los secretos, las deudas, las postergaciones y el lugar de la escritura. Esta última se constituye como eje medular, hilo que teje el entramado del texto.

Hay una doble búsqueda de la palabra: la propia, la del narrador, y la del padre.

El hijo bucea el vínculo entre ambas. Lo hace a partir del sentido que el padre le confiere a la palabra, tanto escrita como hablada. Le otorga valor a la coherencia entre el decir y el hacer, a propósito de las sentencias de un Sarmiento incongruente y un hijo que no fallará; como también, al acto de dar la palabra como juramento o como ley ("la palabra santa"). En lo escrito, aunque de escasa emotividad, se detiene en la huella personal que deja una caligrafía sublime. Sin embargo, hay un cuidado por la palabra escrita: las cartas y las tarjetas del hijo que atesoró secretamente durante dos décadas. Se transforma en un guiño de ojo, en una señal: la habilitación a la escritura. Ahora, es el hijo el que escribe la última carta a su padre y en ella imprime la palabra faltante y develada; mientras se hace "polvo" la impuesta (el título prometido y no deseado). Un pasaje sutil de la palabra categórica a la palabra fluida e intensa.

De la misma manera que el narrador busca el sentido de la escritura, el autor lo hace en la zona de escisión, de frontera entre el mundo ficcional y el mundo real: los epígrafes, que abren la novela y cada uno de sus capítulos. En ellos se encuentra su "familia literaria", en términos de Abelardo Castillo, aquellos libros que deben ser esenciales para un autor: El amante de Baudelaire de Andrés Rivera, Por los tiempos de Clemente Colling de Felisberto Hernández, Si una noche de invierno un viajero de Ítalo Calvino, Zona de clivaje de Liliana Heker, entre otros. Los epígrafes, al ser leídos en conjunto, constituyen un tratado sobre la escritura: el oficio del escritor, la escritura en tensión con el olvido y como acto de reconstrucción de las memorias, la palabra como perpetuidad y como ardid, entre otros. Además de esta lectura en conjunto, cada epígrafe remite a una tarea de intertextualidad por parte del lector. Desde Zona de clivaje, quizás, el libro con mayores elementos en diálogo con la totalidad de Flipper en el aspecto morfo-temático, hasta "Maullidos" de Félix Palma o Balada de Marcelo Cohen, puestos vínculo temático con los capítulos que encabezan.

Decarli logra con Flipper poner al lector en un lugar preponderante como constructor de sentido, a partir de una novela de profundo espesor, que ofrece múltiples niveles y direcciones de abordaje.

Abrir puertas y ventanas

18 caracteres descubriendo el Teatro Cervantes

Y resulta que éste era, entonces, uno de los caminos para entender de qué se trataba un teatro público y nacional. Debe haber muchas recetas pero con este ingrediente estuvimos todos de acuerdo: si no se abren puertas y ventanas a los más chicos, los más grandes envejecerán fríos y prolijos en la vitrina de un museo. Invitar a participar a chicas y chicos de 16 a 21 años con ganas de conocer y contar a otros su experiencia es asegurar que la historia corra hacia adelante y no se convierta en napas arqueológicas, que el teatro sea vida y no bronce.

Durante el mes de marzo de este año se hizo una convocatoria para seleccionar a 15 jóvenes de escuelas y universidades públicas o privadas para que hicieran un taller anual intensivo en el que se los formara en el perfil de periodistas gráficos con herramientas de análisis teatral. Iban a ser 15, pero son 18, cada uno con su carácter particular.

Este proyecto forma parte de las variadas estrategias del área nueva de gestión de públicos del teatro, que impulsa una amplia gama de posibilidades para la formación, acercamiento y desarrollo de nuevos públicos, de la mano de Sonia Jaroslavsky y Ana Durán, grandes propiciadoras del acercamiento de las nuevas generaciones a las artes escénicas. El objetivo final de esta manera de pensar al teatro nacional es abrir los espacios para que niños, niñas y jóvenes se acerquen, lo recorran y se apropien simbólicamente de una institución que nos pertenece a todos.

En el laboratorio-taller los jóvenes periodistas participan, con nuestra coordinación, de encuentros sobre estéticas teatrales contemporáneas, asisten a las obras y actividades de la temporada, realizan entrevistas a artistas y trabajadores del teatro. A su vez, cuentan con un espacio de circulación de sus producciones escritas en la web. El Periódico de Artes Escénicas se hace eco de esta publicación, su hermana menor, y publicará en cada una de sus ediciones un texto escrito por una o uno de nuestros jóvenes periodistas.

18 caracteres da sus primeros pasos con estos 18 escritores, elegidos por talento y ganas, capaces de alegrar cualquier pesado cortinado de terciopelo. Son notas, entrevistas, reseñas a todos los que hacen cada día el teatro, desde los artistas hasta los técnicos y administrativos, desde el divo hasta el ignoto, el más capo y el que recién empieza: todos son indispensables y a todos los queremos en nuestra publicación. Porque es nuestra, de quienes armaron este proyecto y lo impulsaron, de los profes y editores, de los estudiantes y periodistas, y de todos los que quieran acercarse. El teatro no está más solo: llegaron los pibes.

18 CARACTERES

Juan Pablo Gómez, Leni González y Aimé Pansera. Docentes del Laboratorio Taller Jóvenes periodistas del Teatro Cervantes, Teatro Nacional Argentino

El Sur en la vida y la obra de Borges

Por Lic. Teresa López Hablar de Borges, buscando una "toponimia borgeana" es hablar del Buenos Aires del amor y el espanto; del Palermo de la infancia; de la Recoleta de sus ancestros; de Balvanera y sus compadritos. Pero si hablamos de nuestro Sur, al que Borges nunca oyó nombrar Conurbano,- y menos Conurbano Profundo, como a veces se lo llama con un dejo de desdén – debemos hablar de Adrogué, Turdera, Glew.

Cuenta la leyenda que competía con Victoria Ocampo en defensa de Adrogué por sobre San Isidro y que ante la supuesta superioridad del Norte, cerraba la discusión con la frase "Pero las cosas importantes ocurren en el Sur".

A comienzos del siglo XX la familia Borges pasaba buena parte de los veranos en Adrogué, en el mítico Hotel La Delicia y luego en la quinta La Rosalinda. Ya en la década del 40 pasaron a habitar la casa de Plaza Brown 301 que aparece mencionada en el cuento El Sur y que fuera mandada a construir por su madre. Hoy es el Museo Casa Borges. El final de ese cuento memorable y autobiográfico ocurre en el almacén de ramos generales La Santa Rita, también de esta ciudad.

Los compadritos de nuestro Sur nada tienen que envidiar a los de Palermo o Balbanera. Los hermanos Iberra, habitantes de La Costa Brava (zona del Puente de Turdera) le regalan a Borges la posibilidad de recrear el mito de Caín y Abel en los poemas Milonga de dos hermanos y El tango. En el cuento La intrusa, se llaman Nilsen, pero no ha podido sustraerse Borges a la tentación de nombrar a un Iberra sólo para demostrar que si existiera alguien más temerario que ellos, no podría llevar otro nombre. En There are more things, relato escrito a la memoria de Lovecraft, y por tanto inmerso en una atmósfera siniestra y aterradora, también recurre a un Iberra para medir el grado de valentía necesarios para recorrer estos parajes que son Turdera y Glew.

Otro célebre personaje fue Herbert Ashe, de Tlön Uqbar, Orbis Tertius, ingeniero jubilado del Ferrocarril Sur, que existió bajo el nombre de William o Henry Foy; era un huésped permanente del Hotel y jugaba al ajedrez con su padre. Don Isidro Parodi,era elpeluquero de Adrogué llamado en realidad Faustino Camarota, tomaba mate, como el personaje, en el jarrito enlozado celeste y, por supuesto le cortaba el pelo al vecino Jorge Luis Borges.

El Hotel La delicia es la Quinta Triste Le Roy de La muerte y la brújula. También es el lugar que el joven Borges elige para suicidarse en el cuento Agosto 25 de 1983, pero se encuentra en la habitación 19 con el anciano Borges que, desde su lecho de muerte, le muestra su célebre destino y consigue persuadirlo. Poco se conoce este cuento y sus circunstancias autobiográficas. Y mucho hemos podido conocer del paso de Borges por nuestro Sur porque, -hay que decirlo- él mismo se ocupó de contarlo en entrevistas, conferencias y testimonios fotográficos. Borges siempre quiso mostrar y contar este Sur en el que fue feliz.

¿Y si Troya ganó la guerra?

Relatos de un viaje a Estambul, corazón del Imperio Ottomano, donde se celebró el pasado mayo del 2017 su 5° Festival Internacional de Poesía "Istanbulensis".

Por Florencia Aisha Duranti

Istanbulensis es el nombre de una flor endémica y en peligro de extinción que sólo se cultiva y desarrollo en la enigmática ciudad de Estambul, en el municipio de Sultanbeyli, por esto por lo que lleva el nombre de la ciudad. Aparece hacia finales de febrero anunciando la llegada de la primavera por floración en amarillo.

Del Festival Istanbulensis participaron 52 poetas de 20 países de Europa oriental, Medio Oriente, algunos de África y de América sólo México, Chile, una narradora Mapuche y Argentina.

El mensaje y el motor de dicho festival es digno de ser compartido, su lema es:

Direniş ile Gelen Birliktelik ve Diriliş Ruhu… (Por la resurrección del espíritu de resistencia que viene con la unión). Los invitados, según palabras del Presidente del Festival, Hüseyin Keskin, "poetas nacionales y extranjeros tratarán de ser la voz de todos los oprimidos en la tierra. Es por eso que invitamos a todo el mundo nuestros amigos poetas en el İstanbulensis Festival Internacional de Poesía, a decir la misma canción en diferentes idiomas".

Percibiendo otras realidades

En occidente las noticias hacen del presidente Erdogan un dictador y del Islam una religión de suicidas y maltratadores de mujeres. Es impresionante el desconocimiento y la ignorancia que tenemos sobre gran parte de las diversas culturas, del "Otro". Y parte de la ignorancia radica en pensar con etiquetas y en creernos ombligo del mundo. Las etiquetas son por cierto información espuria que nos importan en la conciencia adormecida.

Como investigadora en mitos y tramas simbólicas intentaré desmembrar y enfocar la óptica de mi cámara fotográfica desde esa dimensión simbólica para poder conversar sinceramente con la creencia del Otro y la otra cultura.

Pues es verdad que todos nacemos en una determinada atmósfera cultural y con creencias establecidas que hasta que no son confrontadas permanecen inscriptas como ciencia cierta y sólo cuando cruzamos el mar de lo desconocido podemos ver tocar los ribetes de la sabiduría. Así lo hizo el Héroe Gilgamesh del relato sumerio.

Nuestra civilización occidental está atravesada por las coordenadas de creencias basadas en la Palabra divina, bajo el gran monumento del texto sagrado de la Biblia que le infiere el

Sentido y el logos griego que articula construcciones teóricas y es la puerta profana de la razón y el materialismo. Esto hace de la civilización occidental una naturaleza difractada ya que se arrojan eternidades muy distintas: canon bíblico y panteón clásico producen dos modos de valoración de origen profano y sagrado. (del libro "*La urdimbre y la trama*" de François Julien).

Como occidental provengo de esa veta que vio en "la exégesis neoplatónica el texto homérico, desde una perspectiva mística. Todas las aventuras del héroe de carne y hueso se leen en el plano del destino de las almas que vive su largo vagabundeo en el mundo de la materia pero que un día es llamado a regresar a su patria celestial." (F. Julien).

El universo musulmán y la interpretación mística de las doctrinas sufíes donde Turquía es sede de dicha corriente nos ofrece un cielo muy distinto de comprensión. El mundo islámico grita (la illah ha illah llah) no hay más Dios que el único Dios y ésta es la doctrina de la unidad o AL TAWHID, la afirmación de la unidad divina que sumerge a toda la creación en una única Realidad. Cada intento por rasgarla, desacreditarla o desacralizarla son los velos de la ignorancia, que como la hiedra de mil cabezas constantemente acechan en nuestra conciencia. Su unidad y su realidad no tiene asociados; sólo la ignorancia le atribuye una alteridad. Por nuestra identificación con la ignorancia, que oculta nuestra esencia divina, creemos existir. (La doctrina sufi de la unidad leo Schaya).

Este concepto de Unidad o AL TAWHID se aplica en todos los conceptos, en el estado, en la economía, en los contratos sociales, comerciales, en jurisprudencia, en el trato con los semejantes, como en las tareas religiosas. No hay fisura, o al menos es la gran aspiración de un musulmán, entre lo religioso y la vida cotidiana, entre el mundo interno y externo. La creencia desde el Islam no fortalece al Ego y a la individualidad.

Palpitando palabras

El poema ARAFAT que fue el seleccionado para el festival, armoniza las dos corrientes de la exégesis neoplatónica y el Sufismo del cual soy seguidora hace varios años. Sintetiza las hazañas del héroe Ulises, pero en el escenario de la peregrinación del Hajj. Arafat es el monte donde el peregrino luego de circunvalar la Kabba espera la misericordia divina.

ARAFAT

"*Una clara señal te daré bien habrás de entenderla*":
cuando tus párpados no oculten monstruos
y sea tu sueño bañado por la luz de monte Arafat,
entonces clavarás allí un remo bruñido por los embates del mar.

Enterrarás allí todo deseo de navegar y temor a fenecer.

En la cueva,
esconde los tesoros.
Sobre la basura del peregrinaje incierto
bien podrías perderlos.

Toma siete piedras
y con ihram mendigo
dispara contra la hiedra de mil cabezas,
el hacedor del juego.
Dispara al corazón de los pretendientes sensuales de tu alma.

En el lecho de olivo tu fiel esposa espera la reunión.
Los amantes cierran la muralla que abre la puerta al noto divino,
al país de la luz,
al país del recuerdo.
La puerta de los inmortales.

El círculo del mito infernal se rompe
y la melodía universal se revela.
La percepción inocente, lozana,
El phi áureo estalla su secreto.

Los poemas de todos los participantes fueron editados en turco y en inglés y entregados en masa en escuelas secundarias y teatros. Cada uno leyó en su poema en idioma original. ISTANBULENSIS es un Festival que llama al mundo global para que cada uno exprese su arte, sus raíces y su dolor en forma de poesía. Es indudable que tenemos capacidad de unirnos a pesar de idiomas tan diversos porque realmente no sé a qué sabe ni a qué suena el mongol, azerbaiyano, ucraniano, pero hay un sentir general que se palpita en los escritos y que puede la vía del arte conectar.

El enfoque del arte islámico nos retrotrae al círculo, mientras que el cristianismo nos presenta la forma de la tríada, esto conlleva distintas representaciones que se ven reflejadas en el arte. Esta última antropomorfa influencia del arte griego mientras que el islam no es de carácter figurativo sino más bien el arte es pre formal, nos muestra en su arquitectura el movimiento de la luz y son sus mayólicas, los miles de mosaicos, las tramas que se dibujan en las alfombras un fractal que provoca en quien lo percibe un éxtasis místico. No está dirigido a la razón sino a la percepción. Su arte no imita la naturaleza, como el arte griego, sino que dirige su visión al creador que está fuera del mundo. Al entrar a la Mezquita Azul, observar los minaretes de Haya Sofia o Sultán Ahmed, observar las dimensiones enormes y el barroquismo de detalles fractales que se propagan al infinito uno percibe por momentos la revelación de los mundos, los infinitos universos. Se torna creyente a una realidad que no puede abarcar pero que provoca conmoción en los corazones.

En su aspecto político el Festival se desarrolló en homenaje a todos los poetas anónimos que defendieron las calles el pasado 15 de julio del 2016. Había una exposición de fotografías de las miles y miles de pancartas en favor de Erdogan y en contra del Régimen. Esto me llevó a estar en la cuna de un proceso político cultural actual que se vive con mucha intensidad. La sensación es que atravesé el mar de la ignorancia. Así muchos occidentales serían incapaces de

DANZATERAPIA es...

cuerpo en movimiento
disfrute
exploración
salud

Clases regulares, ciclo 2017
Martes a las 19 hs
Centro Cultural Borges (Viamonte y San Martín, CABA)

Coordina: Analia Melgar
analiamelgar@gmail.com

cuestionar la tan mentada DEMOCRACIA, “demon crazy” como le llaman algunos maestros Sufís. Ese concepto de globalización asusta.

Si nosotros nos dirigimos a la cultura turca sin comprender nuestra procedencia y nuestro enfoque y sin poder cuestionar nuestras creencias, sencillamente nunca habrá dialogo. Y comenzamos a ejercer esa especie de autopsia racional tan bien aprendida por los siglos.

Entre los tantos participantes compartí palabras con poetas procedentes de Palestina, Irak, Líbano cada uno con sus distintas problemáticas en relación con la fe musulmana que se ha atomizado en muchas corrientes.

Los poetas invitados de Bosnia, Líbano, Rusia, Azerbaiyán, Ucrania, Turcos, muchos de ellos derramaban su tinta sobre la belleza de Estambul a la que ven como ciudad ícono de una mixtura y una unión entre oriente y occidente, pues desde diversos países afirman que Turquía es la nueva tierra del Islam del siglo XXI.

Estambul ha sido la base de muchas ciudades sin precedentes por su riqueza cultural, regada por la influencia europea, por la influencia rusa de los países del Caucaso y por Oriente Medio, allí se establecieron las más importantes civilizaciones de la humanidad.

Muchos otros elevaban cantos de alabanzas al presidente Erdogan comparándolo con los Sultanes del gran Imperio Ottomano. Imperio que duró 800 años y su declive tuvo que ver con la europeización.

Un imperio donde el sostén era una religión de la vida que atravesaba las costumbres, la vida social y que no estaba regido por la tiranía económica.

Al volver de Estambul me puse de cabeza a estudiar la historia de Turquía, la famosa Anatolia que fue atravesada siempre por grandes imperios, como el de Alejandro Magno, Imperio Bizantino, el Imperio Sasánida y que a mediados del siglo XII inicia el imperio otomano sobre el juramento en el Sagrado Corán.

Solía dictar un taller de crecimiento personal, sobre el héroe Ulises viendo en cada pasaje una perspectiva de evolución espiritual de su viaje, por sorpresa arribé a Troya (es uno de los circuitos turísticos dentro de Estambul) y me encontré en una nación florecida. Para ese entonces Erdogan se reunía con Donald Trump haciendo por tercera vez un pedido de extradición del gestor del golpe de estado Fetullah Gülem. Y yo observaba ese escenario mundial.

Mientras tanto se acercaba el sagrado mes del Ramadán todos los municipios se preparaban para albergar miles de personas que poblaban las calles, los mercados del Gran bazar y aledaños al puerto competían y ofertaban sus dátiles mientras la gente se atropellaba por comprar las exquisiteces turcas, dulces sin precedentes en su refinamiento.

Así fui volviendo a mi país y a mi “historia de 200 años” intentado incorporar ese viaje por la Sabiduría, mientras albergaba en el pecho los llamados a la oración que suenan desde los altos minaretes, como también doté a mi mirada de tantas experiencias nuevas y sabores.

Y me preguntaba ante los relatos canónicos que recibimos por herencia....

¿y si Troya ganó la guerra?

El Juicio de Rica de Patricia Suarez

Con:
Marcelo de Souza
Pato Viegas
Carolina Pofcher
Cynthia Mykietyn

Escenografía y Vestuario: Ana Diaz Taibo
Asistente de Dirección: Anibal Tamburri
Musicalización y Sonido: Tomas Frontroth
Voz Niña: Alegría Barchilon

Puesta en Escena Y Dirección General:
Claudio Aprile

TEATRO ABASTO

Jefe de Sala: Ignacio Arroyo
Operación de Luces: Guillermo Merzari
Jefe Técnico: Sergio Cucchiara
Directora Artística: Norma Montenegro

Agradecimientos:
Aldana Aprile, Nestor Litvak, Monica Skiarski , Gladys Benitez, Leonor Pedreira, Fernanda Diaz Taibo, Susana Marinoni, Carmen Rodriguez y Fabián Pacin

Fondo Nacional de las Artes

FesTeatroCba
FestivalesTeatroCordoba
festivaldeteatrocordoba.com.ar

#FITMercosur2017

11º FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO MERCOSUR 2017

6 al 15 Octubre | Córdoba - Argentina

GRILLA **PROGRAMACIÓN**

IMPRESO EN EL BOLETÍN OFICIAL DE LA PROVINCIAL DE CÓRDOBA

cultura.cba

CFI CONSEJO FEDERAL DE INVERSIONES

GOBIERNO DE LA PROVINCIA DE CÓRDOBA

ENTRE TODOS