



periódico de artes Escénicas



CUMPLIÓ 20 AÑOS LA LEY 24.800
**LA LEY MADRE
DEL TEATRO
INDEPENDIENTE**

**LA DANZA
UN FENÓMENO
DE LA MEMORIA**

**CÓRDOBA
CRUCE DE LENGUAJES
EN MÚLTIPLES ESCENARIOS**

**EL HACER DE LA
PALABRA HOY**
POR ANA CUEVAS UNAMUNO

¿20 años no es nada?

En 2018 cumplimos 20 años de nuestra primera edición del periódico. Surgido en medio de un liberalismo galopante que avanzaba sobre un país que comenzaba a mostrar las grietas económicas estructurales. En medio de ese panorama surgió el proyecto de una comunicación que mirara los márgenes culturales para visibilizar la atomizadas resistencias a los modelos hegemónicos. Este año, cabalgando las dificultades económicas, intentaremos sostener un año de plena productividad y memoria. Casualmente, o no tanto, también se cumplen 20 años de la creación del Instituto Nacional del Teatro, que como principal herramienta de gestión pública de apoyo al sector, merece una serie de notas a lo largo del año, que analicen su historia, vigencia y actualizaciones necesarias.

Como todo cumpleaños, es el momento ideal para las reflexiones introspectivas, pero también para los festejos, que prevemos para septiembre y octubre, como iremos compartiéndoles.

imagen de tapa

ALAS. Grupo de Teatro Comunitario Alas, de la provincia de Salta.

PERIÓDICO DE ARTES ESCÉNICAS
Cultura Independiente

Publicación cultural de distribución gratuita
Año 15 N° 56 | Enero de 2018

STAFF

Director Claudio Pansera
Escriben en esta edición Patricia Devesa, Analía Melgar, Aimé Pansera Cloetens, Mariela Olivera, Ana Cuevas Unamuno, Idangel Betancourt.
Fotografías Teatro Real (Córdoba), Instituto Nacional del Teatro, archivo de grupos.
Diseño gráfico IK
Publicidad publicidad@arteseszenicas.org.ar

REDACCIÓN

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

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

20 años es mucho

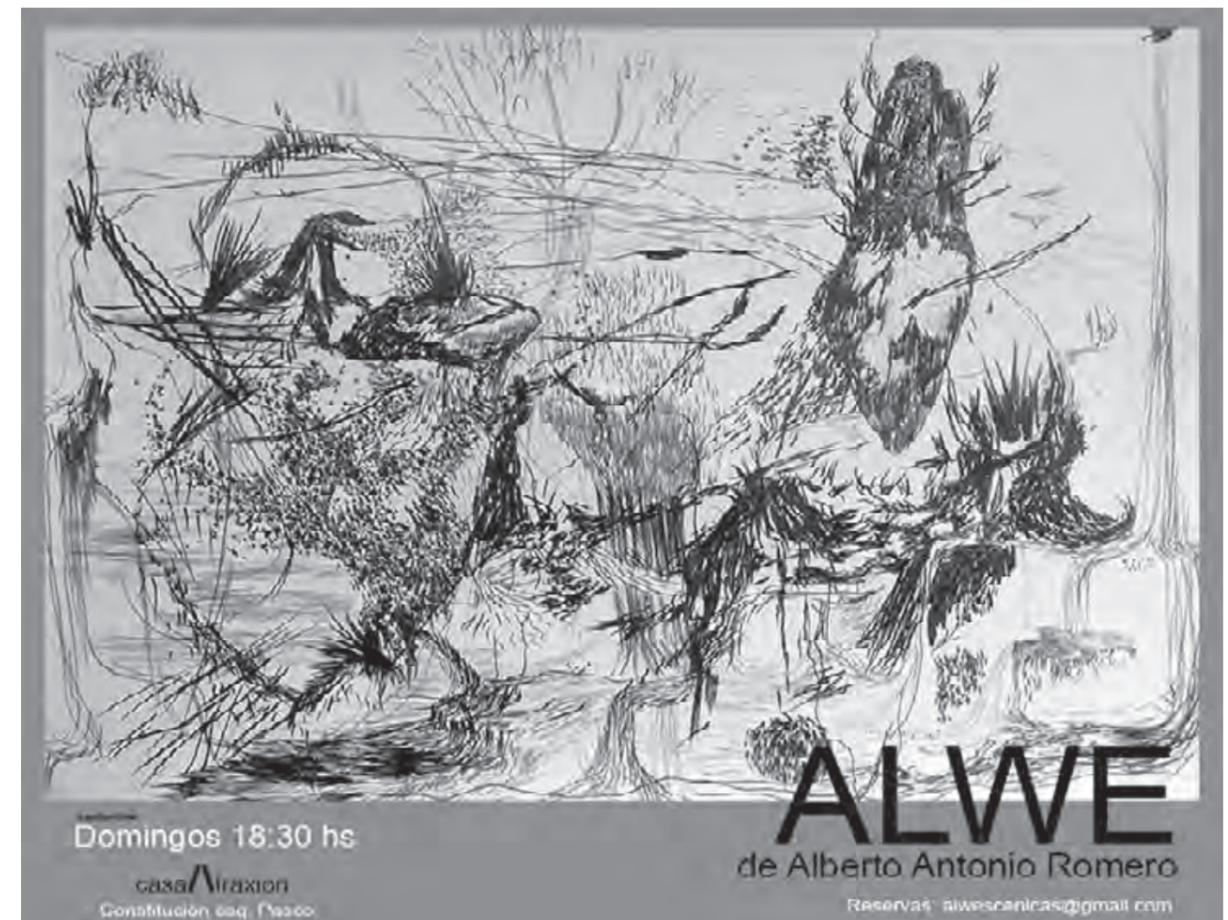
Por Claudio Pansera

Qué cosas sucedieron en 1998? Por primera vez apareció la famosa pantalla azul de ERROR, de Windows. Nació la empresa Google. La película *Titanic* ganó 11 premios Oscar. Hugo Chávez gana sus primeras elecciones en Venezuela. Los Rolling Stones tocan por primera vez en Moscú. En Londres detuvieron al dictador chileno Augusto Pinochet. En mayo editamos el primer número de nuestro periódico.

Aquí el primer sumario: *Ley Nacional de Teatro: entrevista a Lito Cruz. Río Negro: Cooperativo de trabajo artístico La Hormiga circular*, por Claudio Pansera. Escribiendo dramaturgia hoy, por Mauricio Kartún. Danza: Proyecto Exchange: entrevista a Natacha Melo por Carmen Ormeño. De Avellaneda al American Ballet Theatre, por Elena de la Serna. Mendoza, la del vino y el arte, por Sonnia De Monte. Agrupaciones: Asoc. Jujeña de Directores, Actores y Técnicos de Teatro; ARTEI (Asoc. Arg. De Teatro Independiente); ETI (Encuentro de Teatristas Independientes)

Los años terminados en 0 suelen ser tomados para hacer reflexiones, evaluaciones, miradas retrospectivas. Esa será una de las líneas temáticas permanentes de este año de nuestras publicaciones. No solo miraremos la historia de nuestro periódico, sino también la evolución del movimiento teatral argentino, la evolución del Instituto Nacional del Teatro que también cumple 20 años, y, más ampliamente, la evolución de nuestra cultura argentina desde la perspectiva de hacedores y pensadores. Por tal motivo comenzamos en esta edición con una par de notas que analizan el presente con miradas retrospectivas.

El final de este año estará dado por la entrega de unas distinciones (por primera vez en nuestra vida editorial) a los trabajos más destacados de los últimos 20 años. Ya daremos mas información al respecto. Nos vemos. 📧



El sueño del pibe

Por Aimé Pansera



Mathilde Monnier, creadora de "El baile".

Esta nota fue construida a partir de la función de El baile vista el 24 de septiembre de 2017 en el Teatro General San Martín, en Buenos Aires. Gracias a Celia Argüello, Martín Gil, Lucas Lagomarsino y Ari Lutzker que accedieron a ser entrevistados, colaborando con la escritura de este texto.

Por primera vez escucho a Los Redondos en el Teatro San Martín. Veo a Celia Argüello, a Luli García Pullés, a Martín Gil y descubro a varias bombas más, que me gustaría ver más seguido en los escenarios públicos de la danza de mi ciudad, sobre todo en los de la calle Corrientes: uno cerrado hace más de tres años y el otro, el más grande, sede de un ballet contemporáneo dirigido hace 18 años por el mismo coreógrafo. La mayoría de los intérpretes de *El baile* son coreógrafos también.

Yo que era un solitario bailando...

Sus cuerpos explotan cuando bailan murga, cuando cantan boleros y gritan Miss Bolivia, o zapatean en una audición de malambo. La obra franco-argentina abre mostrando lo que sucede en un salón de baile: la gente se mira, de reojo, espera, se saca a bailar. Y se pasea por otros espacios también, a diferencia de la película de Scola de 1983, del mismo nombre, porque acá (y allá), también se baila en plazas, boliches, en la calle, los pueblos, hasta entre animales, revoleando pañuelos.

Cada movimiento tiene un nombre distinto cuando se lo aprende a bailar, y al recordarlo también. Deconstruir la memoria de los cuerpos, descubrir las huellas de esas palabras y de

esos gestos, indagar cómo habita cada bailarín esos movimientos es la tarea que emprendieron Mathilde Monnier, Alan Pauls y los doce intérpretes creadores junto al equipo artístico de la obra. Los movimientos de algunas danzas argentinas, de algunas actividades estereotipadamente "bien nuestras", se muestran como el reflejo de ciertos usos de los cuerpos, interrogando sobre lo que queda de la historia de un país en sus formas de moverse. Una historia que es colectiva, como el tango que va cerrando la obra, que arranca de a dos y al que se le van sumando en una cadena de abrazos los demás bailarines, constituyendo una oruga espiralada y cariñosa. Como en las milongas, en donde bailamos solos, con las miradas, de a dos al arrancar; multiplicamos las parejas de baile a medida que avanza la noche, mientras bailamos en círculos con el salón entero.

Por primera vez veo una obra de Mathilde Monnier, coreógrafa que sigo desde hace años, en la sala Casacuberta. Y veo bailarines argentinos, algunos que también sigo, de más cerca, bailando en ella.

Ahora que estamos en la pista, tú y yo

Leo en una entrevista a la directora en donde dice que a medida que avanzaba el proceso creativo, más sentía que se acercaba a la obra

teatral de la cual muy libremente se inspira, *Le bal*, de Jean Claude Penchenat, de 1981, que también propone contar parte de la historia, la francesa, desde un salón de baile. A su vez, este director creó su pieza después de haber visto la mítica *Kontakthof*, de la Bausch. Una crítica francesa de este *Baile* franco-argentino habla de "circulación de semillas insospechadas" de una obra a otra, a través del tiempo. Y de componer sin palabras la historia de un país y un poco la del teatro.

La obra abre con *No soy un extraño* de Charly, como una suerte de declaración de principios. 'Soy de acá pero estaba afuera/soy de afuera pero estoy acá, y puedo hablar porque veo la realidad desde acá, no como la cuentan los diarios', o como lo canta mucho mejor el maestro García. Esto sirve de recordatorio para olvidar el prejuicio que puede atacar al escuchar hablar a una extranjera, como Monnier, de nuestra historia argentina, en un espacio ícono de la cultura oficial, legítima. Podríamos decir que la forma de composición de la obra remite a estilos "europeos", por la apuesta a procedimientos simples, que casi dejan transparente la consigna que, imagino, los hizo surgir. Pero la obra, con el corrimiento que opera de la idea de representación, es fundamentalmente de danza contemporánea. Que sabemos, o al menos desde acá miramos, a veces copiando, como una disciplina nacida y "fundada" mayoritariamente en el hemisferio donde está ese continente. Podríamos decir que la obra, más allá de su forma, tiene una energía "argentina": otra de las cosas que escuché fue que la Monnier estaba impresionada con la formación de estos bailarines. Algo de la calidad de sus presencias escénicas quizá se parezca, melancólica, histérica, sacudida, a nuestra historia.

Una historia en donde la fiesta es sólo para algunos: en la función a la que asistí estaban habilitadas las butacas laterales (al parecer en otras funciones no), y algunas escenas de la obra, sobre todo el reggaetón furioso, fueron actuadas tomando como frente la parte central de la platea, y no sus laterales. Vi parte de la obra de costado, en una sala que es semicircular, y pensé cómo muchas veces las artes contemporáneas y sus espacios también



Algo de la calidad de sus presencias escénicas quizá se parezca, melancólica, histérica, sacudida, a nuestra historia

ficha artístico-técnica

EL BAILE se estrenó en Le Quai CDN Angers, en junio de 2017. Está muy libremente inspirado en *Le bal* – sobre una idea y dirección de Jean Claude Penchenat, obra colectiva del Théâtre du Campagnol

CONCEPCIÓN Mathilde Monnier y Alan Pauls

COREOGRAFÍA Mathilde Monnier

ELENCO Martín Gil, Lucas Lagomarsino, Samanta Leder, Pablo Lugones, Ari Lutzker, Carmen Pereiro

Numer, Valeria Polorena, Lucía García Pullés, Celia Argüello Rena, Delfina Thiel, Florencia Vecino, Daniel Wendler

DRAMATURGIA Véronique Timsit

ESCENOGRAFÍA Y VESTUARIO Annie Tolleter

DISEÑO DE ILUMINACIÓN Eric Wurtz

DISEÑO SONORO Olivier Renouf

ASESOR MUSICAL Sergio Pujol

COACHING VOCAL Barbara Togander, Daniel Wendler

ASISTENCIA DE COREOGRAFÍA Marie Bardet

ASISTENCIA DE ENSAYO EN GIRA Corinne Garcia

COLABORACIÓN ARTÍSTICA Anne Fontanesi

DIFUSIÓN INTERNACIONAL Julie Le Gall – Bureau Cokot

PRODUCCIÓN Y COLABORACIÓN ARTÍSTICA Nicolas Roux

PRODUCCIÓN Le Quai - Centre Dramatique National Angers - Pays de La Loire

COPRODUCCIÓN Chaillot - Théâtre National de La Danse, Théâtre de Namur, Ctba - Teatro San Martín - Buenos Aires, Théâtre Sénart Scène Nationale, Festival

CON EL APOYO de Direction Générale de la Création Artistique du Ministère français de la Culture

dan la espalda, ellas, a las formas artísticas provenientes de otros sectores sociales que no son los suyos. No es en absoluto el caso de esta obra, pero pensé, también, que me gustaría ver más murga en otras obras de danza contemporánea.

Algunos de los artistas de este *Baile* trabajan en sus propias piezas más con ritmos y movimientos de las danzas populares, que con los de la academia o la experimentación. Cuando se les pregunta qué hay de esas otras danzas argentinas en ellos, mencionan el manejo de lo rítmico, pero sobre todo una misma interrogación, común con esta obra, acerca de qué es lo propio y qué lo ajeno, y cuánto se puede apropiarse un cuerpo de una cultura. Otros bailarines de la obra dicen que lo que más les gusta de esta experiencia transatlántica es cómo la recepción de los signos se hace de maneras muy distintas, entre Europa y Argentina. La obra abre interrogantes y deja distintas preguntas, sociológicas, disciplinares, estéticas, geográficas, históricas o biográficas, resonando en cada espectador. Es por eso que buscar entre

las escenas referencias claras a la historia argentina no es una lectura productiva para esta obra: los referentes son kinéticos y sonoros, disparan recuerdos distintos según cómo cada uno se haya relacionado o no en su vida con estas formas.



Por milésima vez ¿dónde está Santiago Maldonado?

...la música ya iba llegando al último compás

La noche en que asistí al *Baile*, al finalizar la función, como en las restantes funciones que realizan acá y en otros lugares del mundo, los bailarines preguntan “¿dónde está Santiago Maldonado?”. Un espectador se levanta, furioso, y entre los cientos de aplausos, nos grita a los más de 150 espectadores restantes que “ustedes van a hundir al país”, convencido, supongo, de que nos estamos haciendo la pregunta equivocada, y que por ende no dejamos que el barco-país avance o siga, aunque enclenque, a flote. Mientras, los demás lo chiflamos y gritamos “nunca más”. Me impresiona cuán convencido tiene que estar un tipo como para enfrentarse completamente solo a una multitud. Luego, los bailarines relatarán que en otras funciones no fue una sola persona, sino la mitad de la platea la que se enfrentó a la otra por la misma cuestión. Esa misma noche, antes del aplauso, una pelota de fútbol choca fuerte contra un alambrado, tras la patada final de uno de los intérpretes. Rebota y cae en medio de la platea. El recuerdo de los versos de Charly con los que inicia la obra invade la sala en estas dos situaciones: en contra de diarios y medios mentirosos, que dirigen la confusión general por los nombres y las preguntas, que tratan de hundir el pasado para que no salpique el presente y así navegar en un país sin memoria, ahora está de nuestro lado, en el público, la tarea de luchar para que los carceleros de la humanidad no nos atrapen dos veces con la misma red.

Por primera vez escucho cantar Gilda en el Teatro San Martín. Eso no significa que me alegre cuando nuestros actuales gobernantes bailan sus canciones, felices por la victoria que arrasa con parte de esa memoria. Pero sí que

La cultura popular es la arena de lucha, continua, irregular, siempre desigual, en donde se libra la disputa por el poder.

me emociona escuchar canciones que compartí con muchos otros argentinos, muchos más que los que vemos danza contemporánea, no tanto en espacios oficiales de nuestra cultura, sino en las calles que pateamos todos los días. Bailar desde la butaca de un espacio, público, al que accede paradójicamente la elite, por el contagio de estos bailarines inmensos formados, como varios de nosotros, tanto en instituciones académicas públicas, como en boliches y plazas, es una tremenda alegría.

¿Quién lo iba a pensar, que después de este primer baile me iba a enamorar?

La cultura popular, según Stuart Hall, es la arena de lucha, continua, irregular, siempre desigual, en donde se libra la disputa por el poder. “Es el terreno sobre el que se elaboran las transformaciones (...), un campo de batalla donde no se obtienen victorias definitivas, pero donde siempre hay posiciones estratégicas que se conquistan y se pierden”. El *Baile* plantea esta disputa, y enamora por el disfrute con el que impone esta provocación, por el cuerpo que le pone a las tensiones y las oposiciones entre lo que pertenece al dominio central de la cultura de elite o dominante y la cultura de la «periferia».

Uno de mis tantos “sueños del pibe” que recoge este texto sería, como dijo el antropólogo Pablo Semán en el cierre del último MICA que nos dio el kirchnerismo, que ihaya “más negros y más cumbia” en estos espacios!

Este comentario fue construido a partir de la función de El baile vista el 24 de septiembre de 2017 en Buenos Aires. Gracias a Celia Arguello, Martín Gil, Lucas Lagomarsino y Ari Lutzker que accedieron a ser entrevistados, colaborando con la escritura de este texto.

SEGUNDA CUADERNOS DE DANZA es una web dedicada a la danza contemporánea argentina, en donde se publican comentarios de obras en cartel y ensayos y donde se difunde y apoya a la producción independiente. Segunda no hace cobertura, ni crítica, sino un análisis y una reflexión sobre la escena contemporánea de la danza. Construye textos en donde entran en juego factores sociales, artísticos, políticos, entre otros. Este texto y otros comentarios y ensayos pueden leerse en Segunda Cuadernos de Danza ISSN 22508708: <http://www.cuadernosdedanza.com.ar>



“Agamenon”, Ciudad de Buenos Aires

Cruce de lenguajes y múltiples escenarios

Por Patricia Devesa

Del 6 al 15 de octubre de 2017 se desarrolló en Córdoba el **Festival Internacional de Teatro Mercosur** (FIT) que organiza la Agencia Córdoba Cultura a través del Teatro Real. En esta décima primera edición se afirma nuevamente su tradición en el campo escénico de Latinoamérica. Las cifras demuestran la instalación y el crecimiento de un acontecimiento que pone en relevancia a la región y marca definitivamente otros corredores y asociaciones por fuera de los centros hegemónicos. Cincuenta mil espectadores dan cuenta de una política artística que no ha dejado a nadie afuera en todas sus aristas: la participación de la producción oficial, independiente y académica; los escenarios convencionales y no convencionales; la circulación en la ciudad, periferias e interior de Córdoba; la presentación de obras locales, nacionales e in-

ternacionales; las actividades de reflexión hacia afuera y hacia dentro del festival; la contemplación de todas las franjas etarias en el público destinatario; la confluencia de diversas lenguajes artísticos; el teatro clásico y sus versiones y adaptaciones más creativas y provocadoras; la conjugación de la prensa y los investigadores del campo escénico, solo por nombrar algunas.

Cabe destacar la presencia de la Universidad en dos acciones significativas: la participación de más de quinientos estudiantes, tanto de la Universidad Nacional y Provincial como también del Seminario Jolie Libois de Córdoba, en intervenciones artísticas que colmaron el espacio público en la Jornada previa al inicio del FIT; y la segunda, la presentación del Archivo Paco Giménez (**Ver nota aparte**), modelo indiscutible a seguir en lo referente a la digitalización de archivos artísticos.



Epigrafe epigrafe



Epigrafe epigrafe

Hubo 50.000 espectadores que pone en relevancia a la región y marca otros corredores por fuera de los centros hegemónicos

La escena local

Una obra en la que hay que hacer foco es *Agamenón*. *Volví del supermercado y le di una paliza a mi hijo*. Atravesada por la crítica al capitalismo y el consumo desmedido, es un momento del día en el que el protagonista, Agamenón, regresa a su casa después de una compra que más que saciarlo, lo violenta. Trampa para llenar un vacío existencial, justamente con lo que lo provoca. Es el reverso de un sinsentido, un rumbo sin rumbo de la vida cotidiana del género humano, la frustración, el falso bienestar, la ira y la impotencia. Pone en jaque los principios y los valores que lo mueven hasta destruirlos. La propuesta no coloca el eje en el violento, sino en el sistema que produce dicha violencia. El texto pertenece Rodrigo García, escritor y director argentino radicado en Madrid, que Sergio Osses como director lo contextualizó en Argentina. Lo conoció justamente en la edición anterior del FIT y quedó impactado con la propuesta escénica que traía R. García con su pieza *Gólgota picnic*.

Agamenón..., una obra con una impronta plástica y sonora notables que, en la confluencia de lenguajes artísticos, trabaja con la materia de consumo y con el desecho.

Junto a *Esdrújula*, palabras para Bonino dirigida por Jorge Villegas, *Tierra de nadie (pasos inciertos en dominios ajenos)* por Cristina Gómez Comini; *El Cura-Teatro* coral por José Luis Arce y *La verdad de los pies* por Jazmín Sequeira fueron las obras seleccionadas a partir de la Convocatoria a grupos de teatro Independientes de Córdoba para esta edición.

Volver a Madryn es otra de las piezas más destacadas de la escena local. Se trata de una comedia negra en clave de thriller, dirigida por Rodrigo Cuesta, en una Co-Producción con El Cuenco Teatro. Está inspirada en un texto dramático del autor irlandés Conor McPherson y relocalizada por Cuesta. El relato, que fragmentariamente evoca la planificación de un robo para ayudar al padre de la familia acorralado por una deuda, es la puerta para cuestiones más profundas: el pacto de amistad y hermandad frente a la adversidad y ahí, la profundidad de los vínculos.

La iluminación y el sonido cobran la relevancia de un personaje, con la precisión de una máquina de reloj, en una puesta cinematográfica (búsqueda que Cuesta ya venía desarrollando). Su relación con el cine está fundamental-

mente puesta en el juego con las luces como una recreación de la posición de una cámara, en el modo del relato como flash back y en las indicaciones técnicas de los propios personajes como directores de un film.

En relación a La Comedia Cordobesa, cabe distinguir el estreno notable en la jornada inaugural de *Seis personajes en busca de autor* de Luigi Pirandello, en la versión libre por Corina Fiorillo; además de *El Avaro* de Molière dirigida por Willy Ianni; *Ella* de Susana Torres Molina y *El último viaje de Consuelo Saint-Exupéry* de Alejandro Finzi, estas dos últimas bajo la dirección de Gonzalo Tolosa.

Escena internacional

El FIT abrió sus puertas a obras de 15 países, entre ellos: Bélgica, Portugal, Suecia, República Checa, Brasil, México, Ecuador, Cuba, Uruguay, Bolivia y Colombia.

Still Life de la Compañía Ricci/Forte, proveniente de Italia, fue una de las piezas más ovacionadas por el público y la prensa, con dramaturgia de Gianni Forte y dirección de Stefano Ricci. La Compañía se caracteriza por desarrollar un teatro físico y performativo, que incluye la danza y la videoinstalación de alto grado de provocación, que no deja al espectador inactivo. Está basada en un caso real ocurrido en Roma en 2013: el suicidio de un adolescente a causa del bullying homofóbico. Desde una poesía bellamente brutal trabajan con el valor de la diferencia. No es una historia lineal, sino que generan diversas performances que, a través de su accionar físico y verbal, van estructurando la totalidad de la obra y que se va extendiendo a otras formas de violencia provocadas por un modelo impuesto de homologación opresiva.

De España subió al escenario *Penev* de la Compañía española La Teta Calva, dirigida por Dirección Toni Agustí y Xavo Giménez y dramaturgia de este último. Según formula la Compañía se trata de "personas usadas con alma de segunda mano". Transcurre esencialmente en una tienda de objetos usados que pierden su utilidad, que serán claves en el juego por la supervivencia.

Es así que con más de 150 actividades a lo largo de 11 días, cierra otra edición del FIT Mercosur 2017 y comienza la cuenta regresiva de una próxima tan anhelada. 📍



Paco Giménez. Un merecido homenaje al destacado creador

ARCHIVO PACO GIMÉNEZ

En el foyer del Teatro Real en el marco del FIT Mercosur y organizado por el Programa Nuevos Frutos de las Indias Occidentales (Estudios de la Cultura Latinoamericana) del Centro de Estudios Avanzados de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Córdoba, se presentó el Archivo Virtual "Paco Giménez", coordinado por Gabriela Macheret. El trabajo de investigación se inició en el año 2015 y es parte del proyecto de investigación "Archivo Virtual de Artistas e Intelectuales Argentinos" (AVAIA) de dicho Centro, que busca contribuir con la preservación y el cuidado de la memoria con aportes esenciales al conocimiento de la cultura argentina.

El Archivo Paco Giménez abarca su labor artística y escénica desde la década del sesenta hasta la actualidad, marcado por el contexto social y político: los años previos a la dictadura, su exilio en México y su vuelta a Córdoba en la democracia. Colaboraron con el material el propio Paco Giménez y colegas que acompañaron su intensa carrera.

Da cuenta de sus múltiples actividades como artista, director y docente, en su espacio teatral La Cochera, en otros espacios independientes y en el ámbito universitario. Organizado hasta la fecha en siete apartados: De qué me trato (biografía detallada), Conversaciones (entrevistas de y sobre Paco), Producción (obras teatrales y musicales, cine y televisión, registro de procesos, giras y festivales), Prensa (entrevistas y notas), Escritos (cuadernos de bitácora y textos sobre el artista), Docencia (seminarios y taller privados y en la UNC tanto sus contenidos como la labor escénica y de investigación de sus alumnos) y Paco y más (charlas, desmontajes, conferencias, correspondencia y premios). Todo ello en diversos soportes: documentos, fotografías, videos, audios, por nombrar algunos.

El Archivo Virtual "Paco Giménez" se transforma en una plataforma indispensable por su contribución en el campo científico y en el artístico. Y cabe subrayar democratización lograda por dicha casa de estudios por la digitalización y el hecho de que su acceso sea público y gratuito, de ahí su amplio alcance local, nacional e internacional.

<https://rdu.unc.edu.ar/>

El campo teatral independiente: paradojas entre resistencia, experiencia y desarrollo*

Por Idangel Betancourt

En 2008 tomé un seminario sobre arte y economía con Erdwin Harvey. Él se ha dedicado a realizar un análisis comparado de políticas públicas culturales. Entre los grandes ejemplos de cultura y desarrollo del siglo XX, Harvey ponderaba el Consejo Provincial de Difusión Cultural, creado en Tucumán en 1958, como un modelo estratégico y de financiación de las políticas públicas culturales.

En ese mismo año se creó el Fondo Nacional de las Artes, que debía advenirse a la Ley de Fomento a la Actividad Teatral promulgada en el mismo periodo. Estas instituciones e instrumentos jurídicos ponían sin dudas a la Argentina en la vanguardia de las políticas públicas culturales. Cuarenta años después, el contexto era otro y se lograba la ley que nos convoca hoy. Una ley que también puede verse como ejemplar al menos en el panorama capitalista latinoamericano. Pero que no podría haberse logrado, agregada a la fuerte militancia del movimiento teatral argentino, sin una historia de políticas públicas bajo el modelo de subvenciones estatales. Sin embargo, debemos destacar que estamos celebrando 20 años de una ley en un contexto político-económico si no parecido, sí afín al contexto en que la ley fue creada, es decir, en medio de políticas de corte neoliberal. Son esas paradojas de la historia, cuando el Estado por una parte tiende a reducirse, aparece una Ley Federal que contiene la inmensa mayoría de la actividad teatral argentina.

Desde esta perspectiva, me pregunto: ¿es la identidad nuestro mayor problema en una región que sin dudas tiene hace mucho una madurez cultural? Creo que no. ¿Se trata incluso de convalidar militancias tradicionales basadas en estereotipos discursivos en nombre de una resistencia que ya no es efectiva frente a los nuevos contextos políticos, sociales y económicos? La reflexión debe sincerarse, y si se prefiere digamos rebajarse, al lugar terrenal de la económica y la autonomía del arte. Si lo que buscamos es sostener el desarrollo del teatro, tenemos que remover los discursos de la base del esencialismo: lo que se juega en el espacio de una ley es una economía que permita el desarrollo no sólo de la actividad teatral sino de los hombres y mujeres que la ejercen. Lo que se juega en el seno del Instituto Nacional del Teatro es una cuestión económica, de manejos de fondo, de destino de esos fondos, de modelo de una economía de la política pública cultural, de un modelo de producción cultural. Es en fin, una cuestión de poder.

En este sentido, nos debemos una reflexión acerca de cuáles son las relaciones de poder que hemos generado durante estos años en el seno de la comunidad teatral; así como sobre los mo-

delos de producción que surgieron dentro del marco de esta ley. Cuando hablo de comunidad y de modelos quiero incluir también al INT, porque nos guste o no, las comunidades de hoy se organizan en torno al Instituto, y han sido los mismos miembros de esta comunidad los encargados de crear las estrategias de dicha institución. Es decir, hoy tenemos el INT que hemos hecho a fuerza de experiencia, y hoy tenemos un sistema de producción de teatro independiente que es el que nos ha permitido esa experiencia. Separar el INT de la comunidad es en cierta forma un eufemismo, un juego que sirve para las veces que hacemos juez y las veces que hacemos de parte. A veces se percibe al INT como algo ajeno a las comunidades. Pero lo mismo suele pasar a la inversa, muchos colegas cuando llegan a representantes erigen una barrera entre su doble función y la comunidad.

Entonces ¿es la ley la que tenemos que debatir, como han propuesto algunos colegas, o es la producción de esa experiencia, y la producción de un discurso muchas veces plagado de eufemismos y pereza reflexiva a la hora de realizar las críticas en relación con las políticas teatrales de la que nosotros mismos somos juez y parte?

Entonces, ¿cuál es el trasfondo de los debates cuando apelamos a la ley y las condiciones de la actividad teatral independiente? En el fondo se trata de una concepción económica de la vida, lo que debatimos es una economía del arte y la cultura en medio de un capitalismo cultural de consumo. No olvidemos que como creadores de arte ya estamos inscriptos en el gesto de resistencia, por lo que sería sano empezar a despojarnos de un lenguaje que nos fija en el estereotipo de una resistencia que muchas veces es funcional a la indiferencia del sistema. La mejor manera de resistir al orden del mercado es pensar en términos de desarrollo del campo teatral. Pero si sólo pienso en que debo resistir, porque el sólo hecho de ser artista me hace libre y el haber hecho 20 años teatro y ser fundador de una ley me convierte en héroe municipal andante, entonces habrá poco lugar para contribuir a la autonomía del arte como derecho de cultura, y lo que se genera son trincheras caudillescas y no espacios teatrales y de reflexión.

Es preciso entrever que las micropolíticas, que como apunta Dubatti, hemos generado con el teatro independiente, no deja de serlo en términos capitalistas y no ha dejado de estar marcada por el signo de la época de individualidad y atomización. Llevo repitiendo hace mucho que el mayor desafío del arte hoy es sostener su autonomía discursiva ante la ficcionalización de los discursos de la realidad tradicional.

En este panorama complejo y móvil, es imprescindible volver

a la pregunta sobre ¿qué es lo independiente? Sin embargo, no quiero caer mucho en este tópico, porque después de 20 años de Ley debería estar claro que lo independiente es en relación con el mercado, pero no con la financiación. Quizá haya que pensar en escapar de la trampa entre la estructura estatal y el mercado, pero para eso deberíamos abandonar algunos estereotipos en relación con el funcionamiento del INT y de nuestra función social como artistas, para decirlo de otro modo, pensarnos en términos de existencia a partir de la producción de nuestra actividad. Es decir, de la relación entre resistencia, experiencia y desarrollo. Y a partir de allí preguntarnos ¿por qué después de 20 años de ley y con una institución envidiable como el INT seguimos teniendo un sistema de producción precario?, ¿por qué nuestra economía como trabajadores de la cultura sigue siendo precaria?

Las respuestas no deben buscarse sólo en el marco del INT. Sin embargo, si queremos una institución que responda al campo teatral de hoy, son otras las demandas que tenemos que hacer con respecto a hace 20 años. Son otras las posturas y mediaciones que debemos construir y otros los debates. No es el mismo panorama de hace 20 años, no es el mismo teatro, no son los mismos espectadores y se han sumado otras generaciones y otra imaginación. Tal vez la experiencia de estos 20 años no nos ha permitido pensar en cómo dar una dignidad no sólo discursiva, sino también práctica a nuestra labor como trabajadores de la cultura.

Pero el ejercicio de reflexión hay que extremarlo, porque el teatro ha existido en las sociedades arcaicas, en la democracia griega, en el absolutismo, en la Edad Media, en el capitalismo y en el socialismo, en el paganismo y en el cristianismo. Hay muchos que haríamos teatro aquí y en una aldea de Afganistán, no sabemos hacer otra cosa, no queremos hacer otra cosa. Para qué queremos una ley entonces si no es para el desarrollo de la actividad en el marco de una calidad de vida. Y no hay desarrollo sin financiación, sin garantías laborales y sin derecho a la cultura. Allí entonces me topo con un punto ciego en la práctica que hemos hecho de la Ley de Teatro: como trabajadores de la cultura no hemos puesto el blanco en las garantías laborales. Pero sí nos hemos convertidos en autogestores, creativos, emprendedores proactivos, y toda una serie de nomenclaturas que nos han impuesto y hemos aceptado, pero que en el fondo nos achata como artistas y nos posiciona en una situación precaria como trabajadores.

Abrió esta charla aludiendo a un seminario de Harvey, ahora me gustaría citar tres aspectos que él cree fundamentales para el desarrollo de la actividad teatral desde la perspectiva pública:

“Estimamos que las políticas públicas deben encaminarse en pos de varios objetivos. 1) hacia una necesaria descentralización teatral, aunque con instrumentos administrativos y financieros diferenciados, según se trate de países constituidos de acuerdo con sistemas unitarios, federales o autonómicos de gobierno; 2) en pro de la preservación y conservación del patrimonio teatral, identificado no sólo con venerables salas de teatro sino también

con el repertorio de los autores nacionales y universales; y 3) hacia la consolidación del teatro como un sector cultural, económico y social, indispensable para lograr una creciente calidad de vida de la población”.

Con respecto al primer punto (descentralización teatral), me parece que forma parte de la disputa que se viene dando entre Poder Ejecutivo y Consejo en el INT, y de la que tal vez debiéramos buscar otra salida que no sea la trampa binaria de centralismo-federalismo.

Sobre el segundo aspecto (preservación y conservación), creo que desde el teatro independiente se ha sistematizado una crítica peligrosa hacia otros sistemas de producción, como, por ejemplo, los elencos estables que permiten no sólo la actualización de un repertorio clásico, sino, además, el desarrollo de oficios teatrales que claramente en la economía del teatro independiente se han ido perdiendo. Aquí también deberíamos salir de la polarización clásica entre lenguajes y formas de producción.

Sobre el tercer punto (consolidación de un sector económico-social y calidad de vida), creo que sinceramente no lo estamos consolidando para nosotros mismos. Porque quizá lo principal que hemos obtenido con la ley es el derecho a que nos dejen hacer y difundir teatro, pero no que vivamos de hacer teatro. No es poco, hay que defenderlo, pero no deja de ser parte del juego hegemónico del capitalismo de consumo. Y es en sí el motor de las rencillas comunes y de nuestras miserias a la hora de disputar los espacios de poder que el Instituto permite repartir. No sólo queremos crear, sino que necesitamos comer.

En este sentido no dejo de pensar en la trillada frase de para quién trabajo. Es decir, para quién pongo el cuerpo, para el público o para un sistema tan invisible que hace que yo mismo discipline mi cuerpo durante meses de ensayo, y active sobre mi cuerpo una explotación en nombre del arte, en nombre de ideales de libertad durante funciones en las que no recaudo ni para el lavado del vestuario en la tintorería. Y aún así salgo pensando que soy libre y creativo, autogestivo y emprendedor y me paseo por la ciudad como un busto municipal andante en nombre de la cultura.

Por eso he hablado de economía desde un principio, porque cuando hablo de economía hablo de cuerpos. Me gusta pensar el arte como una economía de la imaginación, cuyo flujo resiste inextricable en los cuerpos, pero que no deja de estar atravesada por el juego del poder. Y lo que no podemos hacer es ir al almacén de la esquina y cambiar tres kilos de valor simbólico por un kilo de pan. Lo que no podemos hacer es poner a un actor en una balanza como a un boxeador, ni hacer del teatro independiente una empresa competitiva. Es necesario entonces pensar en una economía del teatro por fuera de los estereotipos que nosotros mismos hemos fijados en nombre de una comunidad que conviene no fijar como algo natural y de razón absoluta, sino como un acontecimiento en un tiempo y un espacio, tal como lo es el teatro, para que emerja lo político. ☞

La escena en lo público



Entendiendo que el arte no está sólo en los museos, sino que se encuentra en cada espacio donde sucede.

Por Mariela Olivera

Con deseos de salir de los lugares cerrados y habitados sólo por algunos, como son los museos, las estatuas cobraron vida y habitaron los espacios públicos en busca de nuevos espectadores, de todos los públicos.

Los comienzos fueron la representación de una escultura greco romana como aquellas que es posible ver en esos museos.

Representar, actuar, dar vida.

Así nacieron las Estatuas Vivientes, convirtiendo a esa representación primera, en una poética teatral específica de las dialécticas de movimiento-quietud / sonido-silencio.

Espacio escénico: un no lugar

Estas poéticas suceden, por elección propia de los artistas, en un espacio abierto y público, sin las convenciones tradicionales del espacio teatral y sin intermediarios. Las estatuas cobraron vida para salir de los lugares cerrados e ir en busca de los espacios abiertos, en especial de aquellos en donde es posible en un tiempo determi-

nado encontrarse con una cantidad considerable de personas; y es precisamente en ese "cobrar vida" donde se observan procesos de creación y producción decididos para este espacio abierto y público.

Desde aquí, desde este *no lugar*, como bien lo define Marc Augé, estas poéticas pretenden re-afianzar la democracia, la igualdad de oportunidades, los procesos creativos en libertad, y con su sola presencia enriquecen el patrimonio cultural de la comunidad.

La elección de que el espacio público fuera del espacio a convertir en espacio escénico parte de las premisas cercanas a la libertad de expresión propias de la democracia.

En Argentina las Estatuas Vivientes comenzaron a surgir a fines de los años ochenta y principios de los noventa, principalmente en Capital Federal y Mar del Plata, ciudades cosmopolitas, turísticas, abarrotadas de transeúntes y turistas. Durante la década de los noventa, sufrimos gobiernos neoliberales que con conceptos capitalistas, como "la propiedad privada" no pudieron admitir, y mucho menos

permitir, que trabajadores de la cultura, oficiantes del teatro, expusieron en plena vía pública un cuerpo poético, un cuerpo teatral.

El acceso a las estéticas contemporáneas también debía controlarse y vigilarse. Fue así como las Estatuas Vivientes fueron perseguidas, echadas y encarceladas. Sí, encarceladas.

Luego de salir de los museos, durante la presidencia de Fernando De la Rúa, se las encarceló una tarde capitalina y agitada de diciembre del año 2000.

Mientras, en nuestra Bahía Blanca, también en una tarde de diciembre pero de 2001, una artista osaba pensar en la posibilidad de trabajar "haciendo nada" en una peatonal que nos convocaba, y aún nos convoca, al consumo del espacio, del cielo, los pochoclos, la biju, las medias y el todo por dos pesos.

Sí, aquí también intentaron echarla. ¿Encarcelarla? No. El mismo público bahiense lo impidió desde un corro que con aplausos clamó a la prensa. Entonces el dueño de la peatonal entendió que no era de buen bahiense echar a una estatua

viviente que al fin y al cabo nada estaba haciendo. ¿Dueño de la peatonal? Cómo, ¿no es pública?

De hecho este dueño, al día siguiente de este sucedido tragicómico por cierto, decidió atornillar en plena senda peatonal juegos metálicos para los niños, y ahí quedaron hasta la actualidad.

Sucedió que ante la denuncia de la Comisión Municipal de Personas con Discapacidad, presidida por el abogado Alberto Rantucho, el municipio bahiense determinó que aquel dueño pagara un canon diario en concepto de multa por obstruir permanente la senda peatonal.

Sucedió que, ante aquella postura impuesta y fija, la artista de entonces, "*ciudadana de buenas costumbres bahienses*", considerara que para continuar con su labor era imprescindible tramitar un permiso para desarrollar su teatro en distintos espacios públicos de nuestra ciudad, cuidando de no ser sorpresivamente echada.

Esta actividad "*por nada y de la nada*", se convirtió desde entonces en la piedra en el zapato de muchos funcionarios que desde lo público pretenden controlarnos y vigilarnos. Sí. Aún pretenden. No sólo a los artistas, sino también a los ciudadanos, devenidos en público.

Dejando un vacío conceptual y burocrático sobre la utilización y habitabilidad de los espacios públicos en relación con el trabajo de los artistas, no así en relación a los restaurantes y/o cafés que mediante decretos y reglamentaciones hacen uso de las veredas, dejando de ser en muchos casos, amorosa y respetuosamente, "*peatonal*".

Haciendo uso de la libertad de expresión y de las democracias, nuestra propuesta como artistas es brindar este arte escénico al alcance de todos, acercándonos nosotros mismos a la comunidad, teniendo la posibilidad de entablar un vínculo más estrecho que nutre notablemente nuestras poéticas de actuación, el espectro artístico cultural de los observadores, así también como la inclusión del espacio arquitectónico. Por ejemplo, Daniela Bocassi, con su

personaje de Estatua Viviente grecorromana, conformó parte de la arquitectura de la Plaza Francia, de Capital Federal, luego de haber permanecido siempre en un mismo sitio, dejó huellas. Tanto que en los días y horarios en los que se ausentó dejó vacíos espaciales; los transeúntes percibieron que algo faltaba allí, cual terreno luego de la demolición del edificio. Y si bien los años han pasado y otros artistas se han sumado a esta propuesta de actuación, todavía muchos extrañan su presencia en ese espacio que, bien podría decirse desde el uso, le perteneció a Daniela.

Sosteniendo hoy la discusión sobre si el artista debería de tener un permiso, o hasta si debería de pagar un canon para



desarrollar su tarea teatral en espacios públicos, como sucede en la actualidad en localidades altamente turísticas como Villa Gesell. O si el Estado es el que debería abonar al artista un cachet por su actuación, puesto que éste dona su arte a la comunidad más allá de los poderes adquisitivos de lo públicos y más allá aún de si esos públicos desean abonar un aporte. O si no es el Estado el que debería de dejar explicitado, en decretos y reglamentaciones, que la tarea de este artista, como una tarea pública en sí misma, desarrollada en espacios públicos, debería ser aceptada, promovida y valorada, más allá de los gustos y consideraciones personales, estéticas y hasta comerciales.

La escena en lo público: lugar de pertenencia

Las Estatuas Vivientes construyen y hacen teatro en un no lugar, como ha existido siempre desde que el teatro es teatro.

Esta escena en lo público, con un desarrollo en el tiempo espacio de casi tres décadas en nuestro país, le ha dado, y aún le da, un sentido estético a esos no lugares, lo modificaron y lo modifican. Y desde allí se transforma en un teatro con lugar de pertenencia en lo público y con códigos propios.

El cuerpo del artista.

"*La escultura es mi cuerpo. Mi cuerpo es la escultura*". Louise Bourgeois.

El cuerpo del artista en lo público es un cuerpo que da cuenta de su historia y de su cultura. Y también es más, es un cuerpo transformado en sus movimientos, en sus sentidos, en sus memorias ya que cada vez que realiza este hecho teatral, su cuerpo se expresa integralmente en una corporeidad que materializa el hecho artístico y a su vez lo simboliza. Su sentido artístico ha marcado su sensibilidad, su memoria y su inteligencia hacia ese arte.

El artista que actúa a esa Estatua Viviente lo hace desde un cuerpo sensorio-perceptivo de su exterior: el ladrido de los perros, los carteles luminosos, los climas de la ciudad, de las corporeidades de los públicos, entre otras; y también desde un cuerpo sensorio-perceptivo de su interior: sus pensamientos, su latir, el flujo de la sangre, el ritmo respiratorio. Claramente esta capacidad de diálogo sensorio-perceptiva del artista entre su interior y el exterior, le permite coherencias y adaptabilidad con sus entornos (el exterior y el interior), así como también la nutrición y enriquecimiento del hecho artístico en sí.

Como artista y espectadora me ha llamado la atención cuando alguna persona me pregunta cómo es posible quedarse quieto tanto tiempo.

Mi respuesta es siempre otra inquietud: ¿cómo es posible que los públicos se

sientan conmovidos por un espectáculo que ocurre a plena luz del día? ¿Cómo es posible esa 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? ¿Cómo es posible que ese acto contemplativo de los públicos, alejados en su mayoría de las formaciones escénico corpóreas, dure cinco, diez y hasta quince minutos del acotado, estresado y maltratado tiempo propio suceda desde una profundidad casi meditativa de expectación que los mantiene en total quietud durante esos minutos?

Transacción económica.

La transacción económica aquí sucede directamente entre el artista y el público. El aporte por parte del espectador es posible: puede estar o no; mientras que la tarea teatral ya está sucediendo. El artista invita a la posibilidad de aportar por este hecho teatral, como una actividad cultural más, que lejos se encuentra de la limosna o de los vendedores ambulantes. Es un hecho artístico al alcance de todos, más allá de las condiciones socioeconómicas del artista y de los públicos.

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.

¿Cuál, cómo, dónde, cuánto?, son criterios que al no encontrarse preestablecidos nutren aún más este acto de fe.

El espacio teatro.

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

Así es como lugares que eran de todos y no eran de nadie se convierten muchas veces en el lugar de pertenencia del artista. Donde aquellos sujetos transeúntes sin identidad se convierten en público con posibilidad de ser crítico; donde el ciudadano trabajador del arte escénico se convierte en un actor con posibilidad de transformar a un *no-lugar* en su lugar de pertenencia artística.

espectadores dará sentido a las presentaciones de sus actuaciones, y también sustento económico por la labor artística en sí misma.

Desde esta ocupación estética se produce una identidad en los sujetos que la practican, en los que la observan y en el espacio que habilita.

Podríamos decir que esta identidad produce una transformación de sentido en esos *no-lugares* de la ciudad y es entonces cuando ese *no-lugar* pasa a ser el lugar de pertenencia del hecho teatral, el escenario, los camerinos, la escenografía.

Así es como lugares que eran de todos y no eran de nadie se convierten muchas veces en el lugar de pertenencia del artista. Donde aquellos sujetos transeúntes sin identidad se convierten en público con posibilidad de ser crítico; donde el ciudadano trabajador del arte escénico se convierte en un actor con posibilidad de transformar a un *no-lugar* en su lugar de pertenencia artística.

Hay artistas incluso que desde la ocupación del espacio tiempo han convertido a un lugar en la identidad de esa Estatua Viviente. Tal es el ejemplo en nuestra ciu-

dad de “la estatua de la peatonal”, en Barcelona “las estatuas de la rambla”.

Desde aquí nos separamos en parte del concepto de Marc Augé que define a los *no lugares* como aquellos de transitoriedad que no tienen suficiente importancia para ser considerados como “lugares”. No personaliza ni aporta a la identidad porque no es fácil interiorizar sus aspectos o componentes. Y en ellos la relación o comunicación es más artificial. Nosotros nos posicionamos como hacedores de ficciones que generan identidades espacio temporales, capaces de transformar a “*un no lugar*” en “*un lugar*”.

La tarea de Estatua Viviente como un *manifiesto teatral*, 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.

Aquí los artistas permanecen en estado de movimiento latente, de quietud aparente, invitando al espectador a una sorpresa: el inicio del movimiento. Y en esta espera del movimiento, muchas veces cargada de cierta tensión, se genera ese mismo estado de quietud aparente en toda la corporeidad del propio espectador. Este es un estado de contemplación que le sucede a quién se lo permite y desea.

Y este *convivio*¹ habita los espacios abiertos brindando sentido de lugar e identidad a los sujetos involucrados.

La escena habita el espacio público / el espacio público habitado por la escena

Parece ser que la convivencia del arte en los espacios públicos en la actualidad continúa presentándose un tanto conflictiva en tanto un artista decide usar estos espacios urbanos para habitarlos desde su arte, generando ese espacio tiempo del

que hablábamos en relación con la tarea de Estatua Viviente.

Para comprender ese punto de conflicto quizás resulte necesario reflexionar sobre la concepción dominante contemporánea que se tiene del espacio público que “...es un concepto urbanístico y a la vez político”².

En este espacio nos encontramos con calles, plazas y parques, que en muchas ocasiones no son de propiedad privada y por el otro lado son abiertos a todos, sin exclusiones. Ahora bien sabemos, que así de abierto y sin exclusiones no es del todo cierto.

Aquí tomaremos el ejemplo de la Peatonal Drago de nuestra ciudad. Este paso peatonal es mitad propiedad estatal y mitad privada, ambas abiertas al paso de los ciudadanos. La mitad de propiedad privada se encuentra en usurpación y obstrucción del paso peatonal desde la colocación fija y permanente de juegos para niños. Y mantiene regulaciones en cuanto a su uso que le son propias: prohibido estacionar motos y bicicletas, prohibido los artistas, prohibido los vendedores y cuenta además con una vigilancia privada para el cuidado de los peatones y para ejercer el cumplimiento de las regulaciones antes mencionadas.

Si bien no podemos negar su condición de espacio público por su libre acceso, bien podemos poner en discusión cómo es posible que el estado acepte dinero, en concepto de multa a cambio de una obstrucción peatonal. Un estado que permite estas obstrucciones y exige a los artistas que, a la hora de realizar la tarea en los espacios públicos como este, lo hagan desde la premisa de las buenas costumbres de convivencia. Un estado que ante una denuncia vecinal por ruidos molestos, hacia un cantante que desarrolla su tarea en la esquina de una plaza, envíe a retirarlo. Un estado que, ante una convocatoria exitosa de públicos por una artista que, de tanta quietud inquieta, permita atropellos privados en espacios que son y deberían ejecutarse como tal: abierto, públicos, de libre acceso.

A sabiendas de que todos tenemos el derecho a acceder y hacer uso del espacio

público que nuestras ciudades nos brindan, nos encontramos sujetos a ciertas tensiones y conflictos, en relación con el límite de la utilización de esos espacios cuidando que no vaya en detrimento del derecho del otro; entonces quién / quiénes tienen prioridad: ¿el otro, yo?, ¿la vecina, el comerciante, el artista, el vendedor? Y si la hubiera ¿quién determina quién o quiénes tienen esas prioridades y hasta dónde ocurren?

Volviendo a la Peatonal Drago, a la vieja peatonal, vemos que se permite pasar, pero no estar, se permite ocupar el tiempo allí, pero no así el espacio de esa peatonal, se nos invita a “ir circulando”. Y en este sentido una Estatua Viviente viene a problematizar sobre estas cuestiones de uso y accesibilidad del espacio público, ya que permanece durante varias horas en un mismo espacio, estacionada, quieta, sin circular. Circulan los públicos que se aquietan para contemplar a la artista, distraéndose por unos instantes de las vidrieras, y parece ser que estacionarse en un lugar a *hacer y contemplar* resulta sospechoso, y hasta peligroso para aquellos que ofrecen un modo capitalista de ser y estar en este mundo.

Se refleja así una concepción actualmente hegemónica del *espacio público*; de modo explícito, mediante ordenanzas que promueven la libre circulación del tránsito de las personas; pero también de modo implícito, mediante la implementación de usos y costumbres, de lo que está bien visto y mal visto en una población.

En las ciudades podemos realizar con mayor libertad este acto de sociabilidad, de convivio teatral en lugares de consumo (teatros, bares, restaurantes, centros comerciales). Pero si decidimos realizar este convivio en un espacio abierto y público entramos en los conflictos mencionados, a sabiendas que el espacio público tiene una concepción primera de ser el lugar propicio donde cumplir con la función comunitaria de inclusión para la cual fue concebido.

Y esta es una de las razones por las que las estatuas vivientes decidieron crear una nueva estética de creación y producción que les permita salirse de los

museos e ir al encuentro en la calle; una razón inclusiva, donde su estética esté al alcance de todos, donde el acceso sea de todos, más allá de las condiciones socioeconómicas de los públicos.

El arte en espacios públicos se presenta así como espacio de poder que excede lo contextual. Es más que un escenario “contenedor” de hechos artísticos. Es un espacio simbólico donde suceden las producciones artísticas. Se crea así un espacio distinto, transformado, se crea un espacio escénico público que propone otros modos de acceder, de estar y de circular por él y otros modos de entender el arte y el espacio.

Y este espacio escénico público nos invita a ir más allá en el pensamiento y en la acción de un arte al alcance de todos y para todos, propone más bien un espacio dedicado a “*la mezcla de las artes, a todas las formas mediante las cuales las prácticas de las artes construyen hoy día espacios comunes inéditos*” (Rancière, 2005: 71).

Un espacio donde la Estatua Viviente viene creando convivios teatrales que resignifican las relaciones entre los cuerpos, las imágenes, los espacios y los tiempos.

Viene generando poéticas de lo sensible, haciéndolas visibles y permitiendo una nueva conceptualización de los códigos teatrales (sujetos, espacios y tiempos).

Viene generando redes y relaciones comunitarias, desde, con, a través, y por el arte que la estatua ejecuta.

Viene realizando una intervención contra hegemónica ocupando los espacios públicos para distraernos del capitalismo corporativo y de carácter represivo.

Viene siendo un arte público que recupera los espacios comunes con un claro derecho de salir a la calle como forma de participación ciudadana³.

La Estatua Viviente, un modo inquietante ir teatrando los espacios públicos. 

¹ Jorge Dubatti / ² Usos y significados el espacio público”, Mikel Aramburu. Instituto de Gobierno y Políticas Públicas (IGOP) Universidad Autónoma de Barcelona, UAB. Remisión artículo: 12-9-2008 / ³ La Organización Negra”, Malala González, Interzona Editora 2015

EL HACER DE LA PALABRA HOY

Por Ana Cuevas Unamuno

“¿Qué utilidad tienen unas historias que ni siquiera son verdad?” preguntó desconcertado el joven Harún mientras su padre, el Sha de Blá, inventaba cuentos cual malabarista, “cuentos que estaban hechos de retazos de historias diferentes que él manejaba a su antojo y mantenía en constante movimiento, como el que juega con muchas pelotas a la vez, sin equivocarse nunca.” Salman Rushdie

Plantearnos el hacer de la palabra hoy en día es abarcar ámbitos diversos: la palabra hablada, narrada, escrita, leída, escuchada, sentida. La palabra directa y la indirecta, la propia y la ajena.

Vivimos en un mundo en el cuál la globalización abre y al mismo tiempo limita la comunicación. La abre, pues nos interconecta al instante con el mundo entero, nos sobreenforma, nos satura de datos, hechos, experiencias, sin darnos tiempo a digerirlas, integrarlas, procesarlas, y es ahí donde nos limita. Las lenguas se entremezclan y nos encontramos hablando un español plagado de términos foráneos, como si nuestra lengua nos quedase escasa para nombrar lo nuevo tecnológico. Y, quizás sea cierto, la nuestra es una lengua poética, sonora, cantarina poco afín al cyberuniverso, en el que cada día nos movemos más pero no siempre mejor.

Decía Aristóteles en el capítulo de introducción a su *Lógica*, “De la Interpretación”: *“los sonidos emitidos por la voz son los símbolos de los estados del alma, y las palabras escritas son los símbolos de las palabras emitidas por la voz”*.

Sabemos que toda voz delata, desenmascara, revela a quien la emite. Para una escucha entrenada, esto es cierto aún en las voces más educadas, más profesionales. Diría que Aristóteles le otorga a la palabra escrita la categoría de reflejo de intención, pues en lo escrito hay más posibilidades de refugiarse, ocultarse, disfrazarse. Aun así lo escrito implica una voz y por lo menos un oyente: el escritor. Y ese escritor es tal porque responde a la urgencia de narrar que puja en su interior.

Esta urgencia, que en el caso del escritor es insoslayable, es distinta medida es propia de todo ser humano. El escuchar y el contar son necesidades primarias. Es en este deseo humano en el cual la literatura tiene sus orígenes. Antaño las grandes poblaciones analfabetas, no sabían leer ni escribir, pero sabían contar. Era el pueblo el depositario y transmisor de la tradición oral y,

por lo tanto, el inventor de los mitos y leyendas que aún hoy día siguen vigentes esperando tan solo oídos donde volcarse.

También hoy día existen personas analfabetas, sin embargo esta tradición de la memoria se ve muchas veces debilitada por la saturación de información y demandas sociales, que no habilitan el espacio necesario de encuentro para el “contar”. La pérdida de la memoria, de la rica tradición oral, trae aparejada una pérdida de sentido y guía, y sobre todo de encuentro.

Hoy en día poseemos nuevas expresiones literarias (también nuevas disputas sobre qué es y que no es literatura), aun así en palabras de Víctor Montoya¹ a las que adhiero: *“... la sabiduría del pueblo no ha titubeado, desde que el mundo es mundo, en aceptar como verdad el argumento de la leyenda, el mito y la fábula hechos cuentos, ya que sus personajes y acciones recogen las narraciones contadas -y quizá cantadas- por el pueblo. En tal sentido, el relato oral fue durante siglos el único vehículo de transmisión del cuento, no sólo para deleite de los mayores, sino también para la distracción de los niños, debido a que el cuento contiene elementos fantásticos, que cumplen la función de entretener a los oyentes y enseñarles a diferenciar lo que es bueno y lo que es malo...”*. Y aunque no todas las narraciones contemporáneas enseñen a diferenciar lo que es bueno y lo que es malo, ni sigan las premisas y reglas antiguas, suman sin necesidad alguna de reemplazar las anteriores. Pues en palabras de Brébeuf, autor francés, dice: *“... La escritura es ese arte ingenioso de pintar la palabra y de hablar a los ojos”*. Frase que me resulta más acertada que la definición, que en sentido amplio se le da a la escritura, al denominarla como la representación del pensamiento y del lenguaje humanos a través de signos, siendo un medio de expresión durable y privilegiada de la comunicación entre los hombres.

Oralidad y escritura son entonces dos instancias complementarias, inseparables, necesarias. Que padecen cuando intentamos distanciarlas.

Las culturas de todos los tiempos tuvieron deseos de contar sus vidas y experiencias, así como los adultos tuvieron la necesidad de transmitir su sabiduría a los más jóvenes para conservar sus tradiciones y su idioma, y para enseñarles a respetar las normas ético-morales establecidas por su cultura ancestral, puesto que los valores del bien y del mal estaban encarnados por los personajes que emergían de la propia fantasía popular.

Personajes, que eran los portadores del pensamiento y el sentimiento colectivo. No poseían para ello, en un principio, más que la oralidad primaria, directa, sin interferencias.

En la actualidad ¿por qué habría de ser distinto?

Por muchos motivos podríamos decir y, sin embargo, al mismo tiempo, lo cierto es que lo seguimos haciendo día tras día pero habiendo perdido por lo general, ese espacio sagrado y vital que era *“el momento del contar”*, dónde lo contado trascendía la experiencia personal de cada día y mucho más la opinión particular de cada uno y se transformaba en instrumento comunitario de expansión, revelación y sabiduría. Pues ahora esa oralidad primaria ha quedado circunscripta a espacios cada vez más reducidos, mientras que la secundaria, la invasión sonora, visual, tecnológica, mediática, se ha instaurado como espacio convocante.

¿No es igual un espacio u otro?

No. No lo es, porque esta forma de oralidad, de comunicación, suele ser unidireccional, carece de intercambio, desnuda, cercena potenciales enriquecimientos, solo posibles en la ida y vuelta del diálogo. Y al mismo tiempo se ha vaciado de magia, de su sacralidad, me atrevo a decir: de Alma

Los libros, revistas, medios de comunicación se multiplican vertiginosamente y sin embargo... Sin embargo: ¿qué pasa con toda esa información? ¿Con esa verborrea creativa?

La palabra, don humano que nos identifica, individualiza y posibilita los múltiples intercambios, ha evolucionado mucho desde los sonidos guturales que suponemos propios de los primeros hombres, a nuestros actuales lenguajes tan diversos, ricos, cambiantes... Lenguajes que, es una pena decirlo, son escasamente utilizados, aprovechados en todo su potencial, por muchos habitantes de estos tiempos. Sobre todo por nuestros niños y jóvenes – no todos por supuesto, pero suficientes- que parecen no poder ir más allá de unas: ¿cuarenta?, ¿cincuenta?, pongámosle cien, palabras con las cuales construyen diálogos cada vez menos dialogados, más esmirriados.

Que en nuestro país mucha gente no lee, no es una novedad para ninguno, es una pena y también un estímulo para que aquellos que amamos la lectura y las palabras encontremos nuevos senderos para producir un cambio.

La oralidad secundaria propia de los medios, de la que he estado hablando, potencialmente poderosa para introducir, provocar, estimular el placer del uso y abuso (en el mejor sentido) de la lengua, peca en lo concreto de la misma escasez que nuestros jóvenes y también, valga decirlo, adultos, como si compartiesen un amarretismo de sonoridad.

Las narraciones (sean cuentos, novelas, fábulas, mitos, poemas, escritos u orales, anécdotas, chistes, refranes...) construyen puentes de lo imposible a lo posible, incentivan la imaginación, amplían horizontes, estimulan, forman, brindan pautas, señales... el hombre podrá conquistar muchas cosas, prescindir de muchas otras, pero nunca podrá hacerlo de la palabra, pues ella está presente a cada momento, en toda área.

La posibilidad de contar la propia historia permite a los individuos no solo expresarse sino también, lo que es mucho más

importante, expresar sus conflictos, intereses, necesidades, de un modo creativo que al tiempo que entretiene contribuye a la construcción de identidad. Estos espacios compartidos que fueron el primer modo de enseñanza, abren múltiples caminos de reflexión, educación de la “escucha”, desarrollo de la creatividad y emergencia de un tono emocional que permite construir vínculos de colaboración.

Las historias orales o escritas nos permiten crear una dimensión metafórica de la vida cotidiana, nos conectan con nuestra infancia y tienden puentes con los demás.

Desde siempre la oralidad está en la base de todo, y por tanto no puede ser sustituida, porque enseña a imaginar, que es enseñar a relacionar. Y relacionar tiene que ver con la vida, no sólo con el arte y la literatura, sino también con la ciencia y la tecnología.

Cuando la violencia gana no sólo las calles, sino también las aulas; cuando los chicos prefieren evadirse de su realidad a través de distintas formas; cuando no pueden relatar su propia historia, porque es fragmentada y no logran reconstruir pasado, por tanto no pueden proyectar futuro; cuando en la cotidianidad “la escucha” está tan restringida hasta casi desaparecer y el lenguaje oral está siendo desplazado por otras formas de comunicación o por ninguna forma de comunicación, construyendo un escenario caótico y violento, es necesario actualizar, revitalizar, traer a lo cotidiano, el cuento literario, la leyenda, el relato popular, como medio para instaurar un silencio, un espacio nuevo que posibilite desarrollar comunicación no sólo con el afuera sino con el uno mismo, y a partir de allí construir un nosotros con los otros.

En el espacio narrativo surge otra dimensión, en la que el excluido puede sentirse y ser parte de un colectivo. Por ello revalorizar la comunicación oral y su co-existencia con la cultura escrita, audiovisual e informática, es vital, por ser fuente primaria de comunicación social; por ser testimonio de historias de vida; para expresar el imaginario colectivo; para instrumentarla como estrategia del desarrollo del imaginario individual; por entenderla como una encrucijada de relatos que construyen la historia oral de los pueblos y es al fin y al cabo vehículo para la trascendencia cultural. Y por sobre todo porque abre a un espacio de “Encuentro” real en el que recuperamos el entretejido vital entre unos y otros.

El Arte, sea plástica, música, teatro junto a la narración (leída o no) se han revelado como los mejores antidotos contra el desinterés que muestran tantos jóvenes y niños de los diversos estratos sociales. Resulta un método muy útil para fomentar su autoestima, la participación en grupo y como vía para la resolución pacífica de los conflictos. La palabra es el instrumento a través del cual podemos acercarlos a la lectura y a la expresión.

“La escritura es la pintura de la voz; mientras más se parece mejor es” Voltaire. (Diccionario de filosofía). ¶

¹Víctor Montoya (La Paz, Bolivia, 1958). Escritor, periodista cultural y pedagogo. El origen de Los Cuentos. Revista PuertaAbierta – 1987

LA DANZA,

un fenómeno de la memoria



Renate virtual y sus actuales es un espectáculo de danza, dirigido por Susana Szperling, en el que la figura de la bailarina, coreógrafa y maestra Renate Schottelius es, a la vez que homenajeada, revisitada con la vocación de encontrar ecos de su legado en artistas del presente. En diciembre de 2016, la propuesta formó parte del Festival Buenos Aires Danza Contemporánea. En noviembre de 2017, se presentó en Centro Cultural de la Memoria “Haroldo Conti”; y en diciembre de 2017, en el Teatro 25 de Mayo de CABA. Todo indica, y la propia coreógrafa lo confirma como posibilidad, que la obra seguirá rodando en el futuro mediato.

Renate Schottelius nació en Alemania en 1921 y murió en Buenos Aires en 1998. Se trata de una artista cuya labor ha dejado huella en gran parte de la danza contemporánea argentina. El proceso por el cual su presencia, dentro de este arte de lo efímero, se percibe incluso a veinte años de su fallecimiento ejemplifica que la danza es un conocimiento que pasa de generación en generación, a través de encadenamientos entre maestros y discípulos y discípulos que muy pronto se vuelven maestros, maestros sí,

que, como tales, siempre modifican ese legado imposible de mantenerse estanco o congelado, sino siempre en transformación.

Schottelius había comenzado a bailar a los 8 años; ya formada en su país de origen, llegó a la Argentina a los 14 años, escapando del nazismo. Absorbió, durante un periodo que vivió en Nueva York, las aportaciones de coreógrafos renovadores –en la transición entre la danza clásica y la danza contemporánea, entonces llamada danza moderna–, como Miriam Winslow –quien también pasó por Buenos Aires–, Martha Graham, José Limón, Doris Humphrey, Louis Horst. En nuestro país, ancló gran parte de su desarrollo profesional en el Teatro San Martín, tanto en espectáculos concretos, como en ciclos de programación y como docente. Ya desde la década de 1940 dio recitales como solista en Corrientes 1530, en lo que momentáneamente fuera sede del Teatro del Pueblo; luego fue ella quien inauguró la sala Martín Coronado.

La generación de coreógrafos y maestros de esta segunda década del siglo XXI la sigue teniendo como referente, y son ellos quienes la vuelven a traer a los jóvenes que, a sus 20 o 30

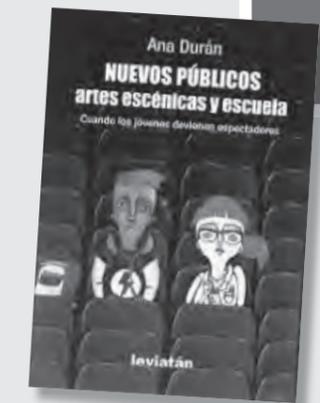
Silvina Szperling realiza un proyecto coreográfico en el que rinde homenaje a Renate Schottelius, pionera en la renovación de la danza en la Argentina

Por Analía Melgar



años, hacen sus primeras obras. Es por esto que Susana Szperling incluye, en Renate virtual y sus actuales, testimonios de, entre otros, Oscar Araiz, Ana Deuscht, Ana María Stekelman, Diana Theocharidis, Andrea Chinetti. Sus voces se entremezclan con escenas donde Mauro Cacciatore, Liza Rule y Susana Szperling danzan fragmentos de obras de Schottelius –algunos testimonios de ellas se conservan filmados, como Paisaje de gritos, estrenada por el Ballet Contemporáneo del Teatro San Martín en 1981; en otros casos, como el de Aria, de 1990, ha sido preciso recurrir al acervo de la experiencia de quienes, en su momento, participaron de su creación, como Elena Ponce y Marta Pérez Catán–. Con la música en vivo Aníbal Zorrilla, quien acompañaba a Renate en sus clases, se completa este espectáculo que también tiene zonas que escapan a lo documental, y que revelan el personal modo que Susana Szperling tiene de recordar a Schottelius –con quien tomó clases– a través de un trabajo interdisciplinario en el que la videodanza y la edición de video en vivo –a cargo de Guiye Fernández– tienen un rol destacado.

Szperling justifica su proyecto, dado que, al momento de comenzar a hacerlo rodar, “me di cuenta de que Renate dejó una percepción muy emotiva, en gente de la danza como en gente que no es de la danza. La obra, al ser documental y tener un mix de lenguajes, llega un modo tanto testimonial como dramático y tiene un valor histórico. La gente de la danza, del arte y de la cultura se interesa, porque tiene ese valor agregado: brinda la información de toda una época”. Ella misma la recuerda dentro del Taller de Danza del Teatro San Martín: “Renate era profesora de una técnica de danza moderna que a mí me gustaba mucho. No se hacía en la barra sino bien fuera de la barra. Era una mezcla de lo alemán y lo norteamericano; ella traía una mezcla de técnicas distintas. Le interesaba mucho el respeto de las formas y ofrecía imágenes muy bonitas que ayudaban a bailar. Asimismo, promovió que otros coreógrafos intervinieran en espacios no convencionales. Y fue una gran luchadora para que la danza se profesionalizara, tuviera lugares con más presupuesto y que los bailarines cobraran por su trabajo. Era muy pasional. Transmitía amor por el hacer. Construyó mucho. Fue una pionera”. Y completa con su visión sobre la pieza: “Hay algo arqueológico en tratar de recuperar lo que fueron esas clases, esa técnica, esa maestra. Y también está la pregunta sobre qué hacemos nosotros con eso, qué libertades podemos tomarnos para jugar con eso. Hay una combinación de testimonios y de creación y se muestra que la danza es un fenómeno de la memoria”. 📖



Ver teatro, para ser más libres

Por Analía Melgar

Nuevos públicos. Artes escénicas y escuela. Cuando los jóvenes devienen espectadores, de Ana Durán, puede leerse como un balance e informe de gestión, de su desempeño al frente del Programa de Formación de Espectadores (PFE), de la Ciudad de Buenos Aires. Iniciado en 2005, vincula estudiantes de escuelas, con espectáculos de la cartelera de teatro independiente; los jóvenes van a ver alguna de las obras seleccionadas y realizan actividades sobre ellas. Durán reconoce que acercar el teatro a escuelas no es un proyecto nuevo; lo nuevo del PFE es haber conseguido insertarse en el Ministerio de Educación de CABA. El libro también es el resultado de una investigación de campo, en el que se incluyen datos de encuestas, fragmentos de entrevistas y análisis de los resultados.

Pero su gran aporte es ofrecer una síntesis honesta, sencilla y contundente a la pregunta de ¿por qué enseñar artes en la escuela? Y más específicamente, ¿por qué enseñar teatro? En ambos casos, el foco está puesto en el rol de los jóvenes no en tanto hacedores de estas artes –no se trata de que se conviertan en actores, dramaturgos o directores–, sino en que sean espectadores activos, y que esta actividad nutra la construcción de su subjetividad.

La escritura está liebre, está libre

Por Patricia Devesa

Teresa está liebre publicado por Ediciones Seisdedos está conformado por el texto dramático homónimo de Jimena María González y Florencia Naftulewicz y por otros textos narrativos y poéticos de Jimena González; cuya salida se dio en simultáneo con el estreno de la obra. Las ilustraciones que acompañan esta edición así como su diseño han sido cuidadosamente realizadas por Mariano Asseff.

Teresa está liebre guarda una línea argumental: Teresa (Liebre, según su amiga Conejo) evoca el hospital, la relación con su psiquiatra y con sus padres y la muerte de su amiga real o imaginaria (en la cabeza de Teresa). Sin embargo, la construcción de dicha línea requiere por parte del lector una actividad constante y orgánica hacia múltiples direcciones que propone el texto en un notable juego de expansión y de concentración de la información que va proporcionando.

El discurso de Teresa da cuenta de un pensamiento desorganizado y de asociaciones libres, por ello se recurre a la anacronía, saltos temporales que, además de arrojarnos a una especie de abismo, producen un alto grado de tensión. Dicha tensión se acrecienta con el uso de la elipsis para eliminar líneas argumentales y ocultar datos significativos del desasosiego de la protagonista. Es en esa historia escindida, que no se recupera a lo largo del monólogo, donde se aloja la angustia, el dolor, los miedos, la bronca y la impotencia, que se incrementan cuando opera tanto la censura ajena (la madre o el psicólogo) como la propia.

El universo de Teresa está lleno de creencias y supersticiones irracionales (“...mi mamá me dice que no hay que volver a los lugares donde se murió gente que uno quiere. Que el aura del muerto se te impregna en algún lugar del cuerpo y después se te convierte en enfermedad”). Del mismo modo, San Jorge se presenta como una clave de lectura. Invade la habitación oscura, como proponen las acotaciones escénicas (“abarrotados de San Jorges”), pero también su mundo interior. San Jorge es el héroe que salva a la princesa y al pueblo del ataque del

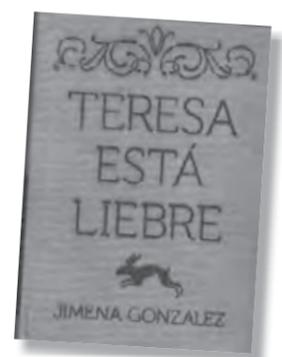
dragón. Teresa es devota de San Jorge, porque según su madre se le despertaba el dragón cuando se ponía nerviosa. Este es, para el occidente, la representación del mal y de las sombras amenazadoras. La obra propone la mirada de Carl Jung al respecto: la lucha entre el yo y las fuerzas regresivas del inconsciente. En esa perceptiva vincula a la madre como la caverna que alberga al dragón.

Se teje, entonces, una estructura de antinomias: héroe-malvado, padre-madre, adentro-afuera, psiquiátrico- habitación de la casa, yo-el inconsciente, luz-tiniebla, huida -permanencia, peligro-salvación, por nombrar algunas. En tanto la vida de Teresa se debate en una encrucijada constante: todo lo que la asecha está dentro de su cabeza y esas antinomias se tornan falsas, el afuera es libertad y, simultáneamente, peligro, por ejemplo. Además de Carl Jung y Lao-Tsé, aparece otro intertexto en juego menos explícito y alejado del campo psicológico y filosófico: *Alicia en el país de las maravillas* de Lewis Carroll, que remite a los personajes Liebre de Marzo y el Conejo Blanco y a ciertos escenarios del capítulo “La merienda de locos”.

El universo ficcional se extiende y profundiza en los textos que conforman la segunda parte del libro y que pertenecen exclusivamente a Jimena González. Sus fuentes literarias abarcan los clásicos de la literatura: Shakesperare, Wilde, Calderón de la Barca, Cervantes, Arlt, Borges, Schiller y Mary Oliver. Los pone en diálogo con los propios a través de líneas temáticas, epígrafes, parodias, homenajes, entre otros. Este corpus, pacto de creación de González y de la interpretación del lector, es el tramado para abordar cuestiones existenciales (el amor, la tensión entre la vida y la muerte, el destino, la locura, la duda, la verdad) desde una escritura poética y provocadora que nos interroga perpetuamente.



Ilustración: Mariano Asseff



TERESA ESTÁ LIEBRE

AUTORÍA: Jimena María González

CO-AUTORA DE LA OBRA: Florencia Naftulewicz

ILUSTRACIONES: Mariano Asseff

Buenos Aires, Ediciones Seisdedos, otoño de 2017, 87 páginas.

A “por qué el arte en las escuelas”, el estadounidense Elliot Eisner –una autoridad en el asunto– apunta a que las artes permiten otro tipo de alfabetización, y que una educación democrática requiere, entre otras cosas, dar acceso a medios culturales. La experiencia del PFE demuestra que, una vez sorteada la dificultad que los docentes suelen tener para lograrlo –sea porque la institución directamente obstaculiza, sea porque la institución simplemente no colabora–, los estudiantes no solo abren sus experiencias artísticas, sino que también abren el circuito geográfico en el que se mueven habitualmente, porque para ir a los teatros –de ninguna manera, que obras adaptadas vayan a la escuela– deben llegar a barrios que suelen desconocer dentro de su propia ciudad.

Sobre “por qué teatro independiente y no jazz o fotografía”, Durán asume cierta cuota de arbitrariedad y postula que la intención es la de invitar a los jóvenes, no de imponer.

“Nadie puede controlar la recepción como tampoco se puede controlar el aprendizaje. Sí se puede controlar –siempre parcialmente– qué se enseña y qué se presenta en un escenario”. Es por eso que, el punto de partida para crear nuevos espectadores, radica en la elección de los espectáculos. A modo de ejemplo, sirvan los nombrados en el libro: *Amor a mordiscones*, coreografía de Rakhil Herrero y Celia Argüello Rena; *La patria fría*, de Andrés Binetti y Mariano Saba; y *Obertura solemne*, de Lisandro Fiks. En ningún caso, obras pasteurizadas, en nombre de pruritos insulsos e irrelevantes.

Estas tres propuestas permitieron identificar prejuicios de los jóvenes. El más contundente es que, antes de asistir al teatro, suponen que el público del teatro es de “personas mayores de 45 años, cultas y de alto poder adquisitivo”; por tanto, el teatro –suponen– “no es para ellos”. Luego de ver una obra, tienden a clasificarla dicotómicamente entre “buena” y “mala”; “divertida” y “aburrida”, y a aplicarle

criterios morales sobre los personajes o acciones, e incluso si está dentro de lo que la escuela aceptaría o permitiría: menos habitualmente entran en terrenos argumentales, metafóricos o emocionales.

La hipótesis que subyace en el desarrollo de Durán es que conectarse con la posibilidad de emocionarse y de interpretar también se enseña. Los jóvenes contemporáneos son catalogables con categorías como la de millennials o generación touch, en tanto tienen varias aplicaciones y focos de atención abiertos simultáneamente en los teléfonos y dispositivos; esto no es ajeno a los mayores, pues “la subjetividad de los adultos también es mediática”. Durán sostiene que el teatro implica otra experimentación de la noción del tiempo, en un “transcurrir lineal y acumulativo”, y que tiene dos grandes aportes: por un lado, generar la situación de estar con uno mismo y con otros; por otro, percibir un tiempo lineal, a la vez que una realidad caótica con estímulos simultáneos. Todo ello implica una “detención de la experiencia”. Siguiendo al filósofo italiano Bifo Berardi, “estamos cada vez menos dispuestos a prestar nuestra atención gratuitamente”. Los jóvenes pretenden, en su vivencia del tiempo, satisfacción inmediata y a la vez pierden el interés rápidamente. En consecuencia, pareciera que para muchos estudiantes “el puro artificio sin base verosímil no tuviera valor”. La nutritiva larga argumentación de Durán culmina en una sintética lista sobre qué es y qué requiere el proceso de mediación para vincular jóvenes y teatro. Lejos de ser una lista a modo de receta, son las conclusiones precisas de más de una década de trabajo de abrir horizontes para que nuevas generaciones se apropien de la oferta cultural de la ciudad (y del país), para nutrirse y construirse como sujetos libres de preconcepciones y capaces de elegir sin limitaciones impuestas desde sus hogares, sus ámbitos cotidianos, los medios masivos de comunicación y hasta desde sus propias escuelas.

NUEVOS PÚBLICOS. ARTES ESCÉNICAS Y ESCUELA. CUANDO LOS JÓVENES DEVIENEN ESPECTADORES

AUTORÍA: Ana Durán

CO-AUTORA DE LA OBRA: Florencia Naftulewicz

ILUSTRACIONES:

Buenos Aires, Leviatán, 2017

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
analiameigar@gmail.com

todoteatro Un espacio para la movida teatral

Febrero charlas en el Festival Temporada Alta en Tímbr 4.

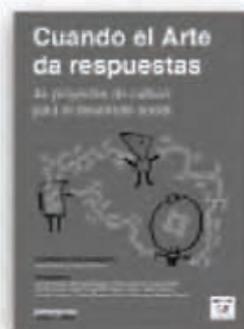
Jueves 9, 19 hs.: “Por dónde anda la escena independiente hoy”. Viernes 10, 19.30 hs.: Las modalidades de producción en el teatro independiente actual.”

<http://todoteatro.com.ar/>

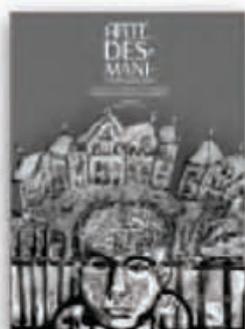
Dir. Matheu 1763, piso 11, dpto. 7 (C1249AAJ) C.A.B.A. Argentina | Tel. (54-11) 4941-0327 | E-mail editorial@artescenic.org.ar

COLECCIÓN CULTURA Y DESARROLLO SOCIAL Libros con investigaciones sobre nuevos proyectos de cruce entre producción artística y desarrollo social, produciendo nueva información y sistematizando prácticas autogestivas o transformadoras.

COLECCIÓN DRAMATURGIAS REGIONALES



CUANDO EL ARTE DA RESPUESTAS
Jorge Dubatto y Claudio Pansera



ARTE Y DESMANICOMIALIZACIÓN
Alberto Sava



TEATRO COMUNITARIO: VECINOS AL RESCATE DE LA MEMORIA OLVIDADA
Marcela Bidegain, Marina Maranetti y Paola Quain



UN TEATRO NECESARIO: RELATO DE UNA EXPERIENCIA
Elena Schnell

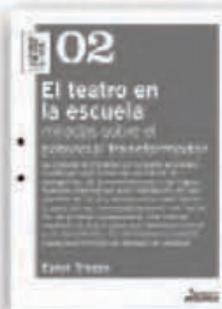


EL CANTO DE LA OVEJA
Omar Aiza
Co-edición con Doc|Sur

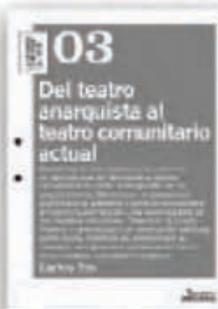
COLECCIÓN CUADERNOS DE ACCIÓN CULTURAL Serie de económicos cuadernos sobre temas alternativos, producciones realizadas en zonas geográficas o temporales olvidadas, ideas o prácticas culturales marginadas.



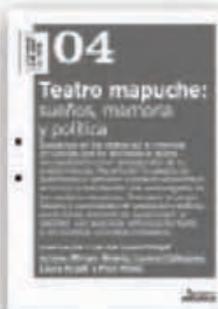
RADIOTEATRO NACIONAL: LA CENICIENTA DEL ÉTER
María Mercedes Di Benedetto



EL TEATRO EN LA ESCUELA: MIRADAS SOBRE EL POTENCIAL TRANSFORMADOR
Ester Trozzi



DEL TEATRO ANARQUISTA AL TEATRO COMUNITARIO ACTUAL
Carlos Fos



TEATRO MAPUCHE: SUEÑOS, MEMORIA Y POLÍTICA Comp. y ed.: Laura Kropff. Autoras: Miriam Álvarez, Lorena Cañiqueo, Laura Kropff y Pilar Pérez



TEATRO, POLÍTICA Y MEMORIA DE TEATRO ABIERTO A TEATRO POR LA IDENTIDAD
Patricia Devesa, Pedro Espinosa

COLECCIÓN ENTREVISTAS Testimonios de vida, visiones e ideas en las palabras directas de destacadas personalidades iberoamericanas.



CONVERSACIONES CON GENTE DE PALABRA Iván Grimand

COLECCIÓN NARRACIÓN ORAL



LA PALABRA VIVA: HERRAMIENTAS PARA CONTAR CUENTOS
Elvira Pérez Nápoles

CUADERNOS DE FOROS, JORNADAS Y CONGRESOS



JORNADAS INTERNACIONALES DE LITERATURA INFANTIL Y FORO TEÓRICO DE NARRACIÓN ORAL
1RA. PARTE 2011 Elvira Pérez Nápoles, Pia Córdoba, Marcela Valdés, Manuel Peña Muñoz
2DA. PARTE 2011 Manuel Peña Muñoz, Roberto Pastor Raola, Claudio Ledesma, Liliana Cinetto

PRÓXIMAS PUBLICACIONES

LIBROS PRODUCCIÓN TEATRAL EN CARCELES. ENTRE LA RESILIENCIA Y LA TRANSFORMACIÓN SOCIAL, MARÍA JOSÉ TRUCCO Y CLAUDIO PANSERA; ARTES ESCÉNICAS COMO HERRAMIENTA DE INTERVENCIÓN POLÍTICA, PATRICIA DEVESA; DEL ARTE SOCIAL AL ARTE COMUNITARIO, CLAUDIO PANSERA.

CUADERNOS DANZATERAPIA, PERSPECTIVAS DE SALUD, ARTE Y MOVIMIENTO, ANA LIA MELGAR; TEATRO POLÍTICO: DE TEATRO SOCIAL ARGENTINO, CLAUDIO PANSERA.