

LO NUEVO



Autoridades

Ministra de Educación y Cultura
Ing. María Simon

Subsecretario de Educación y Cultura
Dr. Felipe Michelini

Directora General
Panambí Abadie

Director Nacional de Cultura
Dr. Hugo Achugar

Coordinador General de Proyectos Culturales
Gabriel Calderón

Coordinadora General del Programa Laboratorio
Prof. Mariana Percovich

Coordinador del Área Dramaturgia
Arq. Carlos Rehermann

Dirección Editorial del Proyecto Publicaciones
Prof. María Esther Burgueño

- Gabriel Peveroni
TERRITORIOS POSDRAMÁTICOS

- Verónica Perrota
UN SILENCIO ELOCUENTE

- Rafael Spregelburd
NOTAS DE VIAJE

- Gabriel Calderón
NOTAS SOBRE NOSOTROS "LOS NUEVOS"

- Enrique Permy
TEATRO JOVEN

- Angie Oña
MOVIDA JOVEN

LO NUEVO

El contenido de los textos firmados es de exclusiva responsabilidad de sus autores.

Se permite la reproducción de los contenidos siempre que se cite a los autores de este cuaderno.

Solicitamos el envío de un ejemplar a la Dirección Nacional de Cultura, Programa Laboratorio.

Diseño: CLK I equipo de comunicación

Impresión: CEBRA

Corrección: Adriana Arigón

Diciembre de 2008.

Programa Laboratorio:

San José 1116

11 100 Montevideo, Uruguay

www.dramaturgiauruguay.gub.uy

laboratorio.mec@gmail.com

Tel.: (598 2) 903 1261

ÍNDICE

Reflexiones en papel

Mariana Percovich _____ **4**

Lo nuevo

María Esther Burgueño _____ **6**

Territorios posdramáticos

Gabriel Peveroni _____ **9**

Un silencio elocuente

Verónica Perrota _____ **18**

Notas de viaje

Rafael Spregelburd _____ **22**

Nota sobre nosotros “los nuevos”

Gabriel Claderón _____ **31**

Teatro joven

Enrique Permuy _____ **36**

Movida joven

Angie Oña _____ **39**

Reflexiones en papel

Hace un año, nos reuníamos en el Teatro Circular: directores, dramaturgos y coreógrafos de todo el país. Se fundaba desde la Dirección Nacional de Cultura el Programa Laboratorio: un Centro Nacional de Creación, Investigación y Formación orientado a estas tres disciplinas, que hasta la fecha no cuentan con carreras en el Uruguay.

Una de las cosas que aparecieron como temas de preocupación para todos, fue la falta de reflexión, o de espacios de reflexión, además del saludable Coloquio que organiza la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, con Roger Mirza a la cabeza, y que en el año 2008 nos abrió la puerta de una milagrosa Maestría de Teatro.

Pero los artistas teatrales uruguayos, no tenemos ni costumbre, ni posibilidad, de escribir sobre nuestras disciplinas, ni de sistematizar y ordenar de manera creativa, nuestros pensamientos y discusiones sobre lo que hacemos. Porque hasta ahora no hay publicaciones de Artes Escénicas en Uruguay. Además del proyecto Web que venimos desarrollando con los dramaturgos, nos parecía importante dejar publicaciones en papel, para que llegaran de manera gratuita a todo el país.

Es por eso que convocamos a María Esther Burgueño, una reconocida profesora, crítica e investigadora del teatro contemporáneo, y decidimos generar un proyecto editorial.

Invitamos a muchos artistas de todo el Uruguay y de la región a escribir sobre temas como el texto teatral, el cuerpo, la existencia de lo nuevo, la Movida Joven, las influencias de Europa en nuestro teatro, los objetos o las tendencias de la representación hoy.

Llegamos a reunir artículos y autores, para publicar tres cuadernos: uno sobre *Dramaturgia*, otro sobre *Cuerpo y Objetos*, y otro que titulamos *Lo Nuevo*, además de dos libretas teóricas. No pretenden ser ni representativos ni totalizadores. Apenas, y como primer intento: son. Estos cuadernos y libretas, son el resultado de las personales respuestas a nuestra convocatoria

Especialmente con la publicación de las dos libretas queremos reconocer la labor de dos teóricos e investigadores claves para el teatro contemporáneo en la región: nuestro Roger Mirza y el investigador argentino Jorge Dubatti.

Esperemos que lentamente publicar reflexión sobre el teatro que hacemos se haga costumbre. Estos materiales dejarán registro de parte de las tendencias de la primera década del siglo XXI en teatro, danza y títeres en Uruguay y en el mundo.

El nuevo Director de Cultura, Dr. Hugo Achugar, propone, y en eso estamos trabajando, la creación de nueva institucionalidad para las Artes Escénicas: el Instituto Nacional de Artes Escénicas, que consolidará lo que se viene haciendo en materia de fortalecimiento en su más amplio sentido, de la danza contemporánea, el teatro,

los títeres nacionales.

Estos cuadernos quedan con ustedes como cierre de un año intenso del Programa Laboratorio y esperamos que signifiquen aperturas a nuevos emprendimientos.

Gracias a todos y todas los que escribieron y nos dieron su tiempo y sus reflexiones.

Gracias a todos los creadores y creadoras que participaron en cada uno de los seminarios, charlas, conferencias, clínicas y espacios que venimos gestionando en Laboratorio. Esperamos sus propuestas, esperamos sus opiniones. Esperamos sus aportes.

Prof. Mariana Percovich

Coordinadora General del Programa Laboratorio

Dirección Nacional de Cultura del MEC

Lo nuevo

Este va a ser un cuaderno con un toque de miscelánea que se adivina en su título: lo nuevo.

¿Qué abarca este concepto?

En este caso estamos interesados en aspectos diferentes:

Por un lado, indagar sobre el fenómeno de la Movida Joven y lo que ha representado a nivel de las diferentes disciplinas artísticas que se han incorporado a ella desde su creación. Con la “Movida” la Intendencia Municipal de Montevideo creó un espacio para que se expresen aquellos que, naturalmente, tienen una visión diferente a la del teatro convencional, representado mayoritariamente por los adultos.

Así jurados y propulsores de este evento, como Enrique Permuy, nos cuentan su experiencia al enfrentarse a estas teatralidades. Pero también creadores que han emergido de este movimiento, como Angie Oña, nos hablan desde su experiencia de lo que ha significado el espacio para expandir su tarea creativa.

El artículo de Gabriel Calderón “Notas sobre nosotros Los Nuevos”, articula los contenidos de este cuaderno. Esto surge, obviamente, de su doble condición de figura que emergió de los encuentros de Teatro joven, allá por el 2001 con *Más vale solo* y que es hoy una figura de referencia ineludible para público y creadores. Gabriel reflexiona sobre las distintas maneras de “ser nuevo”, sobre las guerras generacionales, tan innecesarias como estériles. Sobre si existe la novedad. Y reivindica la Movida Joven como un espacio que prueba y verifica el compromiso de estos “nuevos”, con la polis en que habitan y su arte: es decir, su compromiso político, aunque los “abuelos generacionales” les reprochen su ausencia.

Por otra parte hemos requerido opinión de dramaturgos que son referentes en lo que tiene que ver con el concepto de “nuevo” en cuanto a los criterios de creación. Rafael Spregelburd es, a no dudar, uno de los mayores creadores en lengua hispana y una presencia muy sólida en el imaginario de los teatristas de los noventa al hoy. Por ello resulta tan interesante leerlo cuando habla sobre la influencia de Europa, sobre el imaginario del Norte, sobre Latinoamérica¹.

En nuestro medio Gabriel Peveroni ha reiterado, en sus obras, una manera sumamente personal de encarar la escritura teatral, y él mismo nos ofrece una descripción de su cartografía dramática. Para los que conocen su dramaturgia, que ha empezado a difundirse en otras lenguas, resulta sumamente enriquecedor recorrer

¹ El artículo de Rafael Spregelburd era más largo de lo que ahora les presentamos.

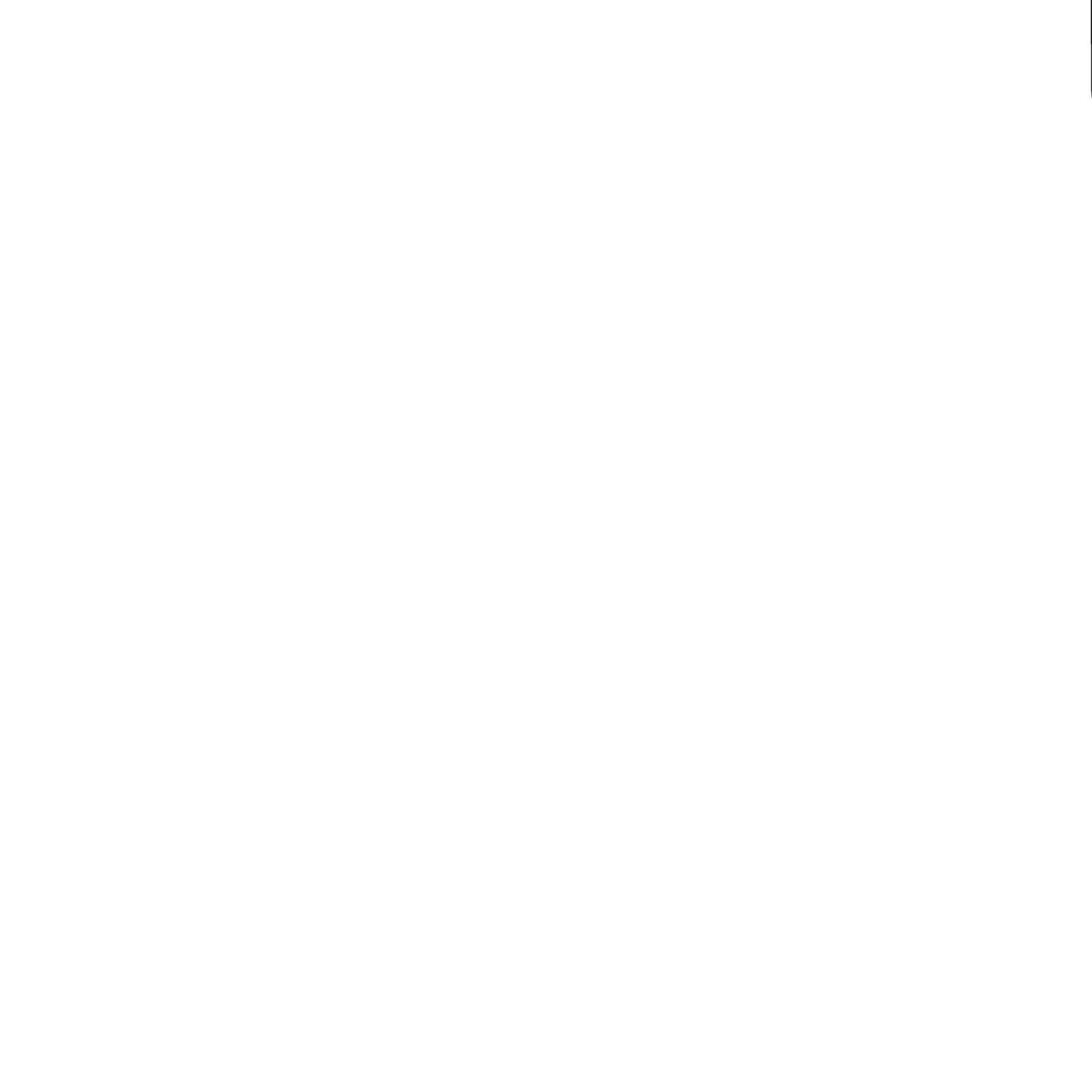
Por razones de espacio solicitamos autorización al autor para editar sus contenidos y/o le invitamos a hacerlo él mismo. Spregelburd se excusó, por estar en medio de una actividad excluyente, y nos autorizó a realizar esta edición de contenidos.

el camino que traza acerca de la interacción del texto y la puesta como una escritura en común con María Doderá, su directora. Dramaturgia de los lugares y los no-lugares, de la realidad metaforizada, Peveroni ocupa una zona casi en blanco en la modalidad del texto.

Otra creadora, Verónica Perrota, desgaja su creación diacrónicamente, desde sus orígenes hasta el hoy, llamando a silencio al futuro, como esperando para ver la solidez de lo nuevo.

Todos ellos, desde sus lugares, nos ayudan a contextualizar el momento teatral que vivimos, a ver en lo nuevo el germen de lo que ya viene.

Prof. María Esther Burgueño



Territorios posdramáticos

Gabriel Peveroni



El lugar del espectador en *Berlín* y en *Exterminio*. Apuntes sobre la metodología dramatúrgica en los espectáculos teatrales de la dupla Gabriel Peveroni-María Dodera.

Después de haberse estrenado en Montevideo los espectáculos teatrales *Groenlandia* (2005) y *Berlín* (2007) –con los antecedentes de *Sarajevo esquina Montevideo* (2003), *El Hueco* (2004) y *Luna roja* (2005)–, todos ellos dirigidos por María Dodera y de mi autoría, es inevitable verse tentado a simplificar esa línea que conecta los títulos de las referidas obras teatrales. Todas ellas tendrían una curiosa conexión “geográfica”. Esa constatación, en primer caso, supone una divertida y acertada forma de acercarse a esta serie de obras, pero definitivamente el presunto pintoresquismo se reduce a un viaje sin retorno a un mismo territorio: el de la frontera, el territorio comanche que se debate y se pone en juego en la propia acción teatral entre actores y espectadores.

Posiblemente queden algunos cabos sueltos que se resolverán o no en obras aún no estrenadas, incluso no escritas. *Berlín* enuncia a una ciudad, al igual que *Sarajevo* y *Montevideo*, que difícilmente se crucen por no ser calles de un mismo plano espacial,

mientras *Groenlandia* nombra a una isla casi mítica, y finalmente *Luna roja* y *El Hueco* son territorios en principio metafóricos. Pero todos refieren a lugares, a territorios. Y cada lugar explicita donde ocurrirá la ficción teatral, o bien desde donde se delimita la frontera cada vez más difusa entre actor y espectador, una marca común a las obras que hemos realizado conjuntamente con Dodera, profundizando una metodología de trabajo en la que el texto encuentra en la puesta espectacular un posible territorio para su representación, y en algunos casos para su propia existencia.

“El cuerpo de las obras teatrales publicadas por Gabriel Peveroni se halla fuertemente arraigado en la búsqueda por identificar un lugar”, escribe la investigadora Sarah Misemer. “Para el autor, la escena teatral ofrece un entorno en el cual logra suspender las características rígidas del continuo espacio-tiempo que a menudo percibimos como regulador de nuestra conciencia en la vida cotidiana. Las obras de Peveroni, por el contrario, ofrecen al espectador una concepción del tiempo y del espacio que consta de múltiples capas; y que tanto se dilata como se contrae. Por una parte, estas obras dialogan directamente con la situación actual del Uruguay posmilenio como

Gabriel Peveroni es dramaturgo, poeta, novelista y periodista cultural. Cinco de sus textos dramáticos fueron llevados a escena en Uruguay y en el exterior. Todos sus textos teatrales están publicados, además de tres libros de poesía y dos novelas. Desde el periodismo cultural, la gestión privada y los movimientos *underground*, produce textos para teatro desde fines de los años noventa. En 2005 obtuvo el Premio Nacional de Dramaturgia.

nación posdictadura que lucha por definirse a sí misma luego de la difícil crisis económica de 2001-2002 y de sus efectos persistentes. Estos traumas son al mismo tiempo locales y globales; afectan a todos los uruguayos a nivel personal, y si bien fueron provocados por los recientes gobernantes del país, han sido controlados en muchos casos por entidades financieras externas y naciones extranjeras. Por otro lado, Peveroni también invoca al pasado, al tiempo que los personajes refieren a la sólida e incomparable historia del Uruguay: sus inmigrantes, sus estructuras políticas, sus tendencias y su cultura. Se considera al lugar como un concepto posmoderno en el cual la política de la región se infiltra y define al país de forma tan intensa como la política de la globalización y viceversa. El tiempo se recicla, se actualiza, e incluso se suprime en algunos casos a medida que los personajes intentan lidiar con los significados y los errores de guerras, terrorismo y violencia”¹.

Territorios ocupados

Melina y Luca, los hermanos de *Groenlandia*, debaten sobre si ir o no ir. De hecho, Melina vuelve de Groenlandia. El exilio, la familia disfuncional, el padre desaparecido, la madre opresora. “En Groenlandia se vacía la utopía, se vacía el no-lugar”, escribe Rafael Courtoisie. “Toda una generación arriba al siglo veintiuno en medio de un vacío a la segunda potencia: el vaciamiento de lo que ya no está y sin embargo pesa”². El grado cero, la

inevitabilidad de los fractales, el frío, el hielo de la historia llevaron a una resolución dramática que convirtió la puesta en escena en un literal viaje de ida y vuelta a Groenlandia: los espectadores debían ascender veintiséis pisos de una torre de cristal, donde los esperaban Melina, Luca y el fantasma de Paul. Terminada la función, volvían al piso cero. Además de observadores, los espectadores eran cómplices distanciados afectivamente de la llegada final de los hermanos a Groenlandia (de hecho, comparten el mismo viaje). Un final donde la ficción alcanza el punto cero en el repetido parlamento: “Un escenario vacío está más cerca de Dios”.

La elección de María Dodera de convertir la mítica esquina entre Sarajevo y Montevideo en un campo de concentración colocó a los espectadores del espectáculo *Sarajevo esquina Montevideo* en el rol de *voyeurs*. El interlineado de una serie de historias de guerras y posguerras en los Balcanes y el Río de la Plata contadas a través de la percepción de un actor montevideano que interpreta el personaje de un matemático croata, sólo puede verse desde el otro lado de un alambrado. Allí, tan cerca y tan lejos, habitan los espectadores y un actor-espectador que funciona como nexo: un camarógrafo de guerra que puede entrar y salir a los dos escenarios, volviéndolos uno. La intermediación de un alambrado entre la acción teatral y el espectador se hizo indispensable para enfatizar el carácter de frontera, concepto que adquiere un valor clave en el propio sentido de la guerra. Otra vez, como vimos en el caso de *Groenlandia*, el territorio enunciado funciona más como pretexto que como contexto de la acción teatral. Si *Groenlandia* sucedía en el no-lugar de los fractales, la acción de *Sarajevo esquina*

¹ MISEMER, Sarah: Prólogo de *Groenlandia-Greenland* (Artefato, 2008), edición bilingüe español-inglés.

² COURTOISIE, Rafael: Prólogo de *Groenlandia* (MaDo ediciones, 2005).

Montevideo queda suspendida en la frontera de todas las guerras.

En los textos *Luna roja* y *El Hueco*, mientras tanto, se señalan otros dos territorios, como dijimos metafóricos, que subrayan la importancia de la definición del lugar-temporal antes de la existencia misma de la historia. En el proceso de escritura de estas dos obras –al igual que en *Sarajevo esquina Montevideo* y *Groenlandia*– se partió de la premisa de “territorios ocupados”. La escritura, en su grado cero, apenas se apoya en un espacio-imagen –no necesariamente escenográfico– que será el que posteriormente contenga a los personajes que construirán con la palabra y movimientos la propia historia. Esto no implica que esos territorios tomen la función de acotaciones limitantes para el director de escena. Esta libertad de interpretación permite a Dodera instalar los espectáculos *Luna roja* y *El Hueco* en lugares no previstos por el texto, eliminando la posible encadenación metafórica clásica. *Luna roja* sucederá en una función de un circo *freak* y en *El Hueco* el grupo de actores compartirá con el espectador el ser participantes –a la manera de una caja dentro de otra caja– del show de una banda de hip-hop. La concepción de Dodera propone otras búsquedas –no necesariamente textuales– de trabajar en la frontera entre la situación del actor y la del espectador.

¿Cuál es la función de la palabra en este tipo de construcciones escénicas? ¿De qué manera se enmarca la relación actor-espectador cuando se busca que la propia acción teatral alcance el grado cero? ¿De qué manera este tipo de investigación se acerca a las premisas del teatro posdramático definido por Lehmann? ¿Cuál es el papel del

actor como intermediario entre la dramaturgia y la vivencia escénica? Todas estas preguntas se profundizan en los dos últimos espectáculos, estrenados en los años 2007 y 2008, alcanzando la metodología de trabajo un punto más radical, el de la no pre-existencia del texto.

La construcción de Berlín

En el texto *En tránsito*, prólogo que acompaña la edición de la obra *Berlín*, Bernardo Borkenztain afirma que el espacio sugerido es “la última encarnación de la utopía, estancados en el no-lugar/no-tiempo más descarnado y material”³. El posible escenario se sitúa en un borde más radical y explícito que los transitados anteriormente: la frontera es el corredor de un aeropuerto, desde el *check in* a la sala de embarque. “Joy, Anna y Valerie coinciden en tránsito. Joy, al menos, hacia Berlín. No linealidad, interrupciones temporales, fracturas, espacio que fluye mientras el tiempo se estanca. Lo terrible para ellos es verse atrapados en el no-cambio, la estasis”⁴.

Berlín, sin embargo, antes de llegar a ser un *no-lugar*, tuvo un intenso derrotero a nivel de creación. En primer caso debe subrayarse que partió de un lugar diferente al de los espectáculos estrenados por la dupla en el período 2003-2006. El texto se escribió simultáneamente a la creación del espectáculo, a la gestación de los personajes, a la propia poética de la obra. El punto de partida fue el cero absoluto. La imagen inicial, lejos de toda metáfora, era tan real como aterradora: un corredor, una sala de

³BORKENZTAIN, Bernardo: Prólogo de *Berlín* (MaDo ediciones, 2007).

⁴Ídem.

conferencias al fondo, con un ventanal que daba a un patio interior. Esa sola imagen, más tres actores –Álvaro Armand Ugón (Joy), Gabriela Iribarren (Anna) y Alejandra Cortazzo (Valerie)– dispuestos a transitar por la construcción de lo escénico, de la propia obra, y la mínima indicación del recorrido temporal *corredor-sala-ventanal*.

Más allá de la historia producida, de la complejidad planteada por la fragmentación de los diversos nudos dramáticos de cada personaje de *Berlín*. Más allá también de la elección del karaoke como concepto de intertextualidad –la obra misma se nutre de las composiciones del músico Maximiliano Angelieri, pero también de fragmentos de novelas de Amelie Nothomb y películas de Jean Luc Godard, entre otras referencias–. Más allá de esas y de otras particularidades –como la inclusión de partidos de tenis entre Anna y Valerie, que acentúan en *Berlín* la sensación de ser una extraña comedia en un aeropuerto–, el juego creativo se desarrolló según una serie de estrictas premisas articuladas por la directora María Dodera.

Desde el cero absoluto, a través de distintas etapas, Dodera integró a la creación una serie de ejercicios planteados por Javier Daulte. Los procedimientos del teórico y creador argentino fueron el marco elegido para transformar las improvisaciones –manipuladas desde juegos con reglas arbitrarias– en los sucesivos bloques del avance creativo-dramático. El grupo de actores y técnicos –especialmente los músicos Maximiliano Angelieri y Federico Deutsch– fue co-creador del espectáculo y de las propias reglas que rigieron los propios niveles de registro de actuación.

El lugar del espectador fue central en la construcción

de *Berlín*. El espectador era quien debía vivenciar el recorrido espacio-temporal, convirtiéndose en chivo expiatorio de lo que sucede en escena. Él también está atascado, en tránsito, en un extraño aeropuerto. Él también es manipulado por Anna y Valerie, las dos mujeres que inquietan y perturban el universo vivencial de Joy. El espectador, para Dodera, se convierte en la ficha que se inserta en la máquina para que el juego sea posible. *Berlín* es, ya no una frontera, sino directamente el teatro interpelado, puesto en tela de juicio desde su radical posdramaticidad.

“Recobrar la conciencia”, dirá Joy en su primer parlamento. Es la base de la catedral de palabras que habita en *Berlín*, y es también el inicio de una investigación que encontró su propio final de obra en una variante de alto riesgo escénico. Ese difícil momento fue una de las claves del espectáculo. Los tres personajes estaban atascados en el absurdo de la historia, en tono de comedia y karaoke. Hasta que Valerie y Anna deciden revelarles a los espectadores una terrible verdad. No se trata simplemente de anticiparles que se acerca el final de la obra teatral, de dilucidar de si se llegó o no a Berlín –en todo caso, la superficie de la trama–. Subyace una instancia definitiva, de estar de uno u otro lado de una frontera, de todas las fronteras.

Todos ellos, los espectadores, se percatan de ser iguales, más iguales que algunos otros, si pensamos en Joy, que tiene el “pasaporte vencido”, y no le fue autorizado al *check in*. La misma sensación de cuando se está en la fila de inmigraciones, en el aeropuerto de un país central. Los funcionarios eligen a los que no les gustan para mirarlos más de cerca. La más perversa selección natural. Los

espectadores de *Berlín* saben que tienen todo en regla, que han pagado su entrada; saben –y eso es lo terrible– que Joy deberá quedarse en tránsito. Todos se van, y presenciarán –culpables– el último acto. Nadie logra convertirse en actor, en el sentido de la posibilidad de cambiar la ficción, que en un juego de transferencias llevaría a una última posibilidad de transformar la realidad.

El último atentado es irremediable.

Joy muere.

El personaje, la máscara.

Los espectadores aplauden.

Patético.

“El espectador de Berlín acompaña la peripecia de Joy, una aventura vital que lo lleva a recobrar el poder de pensar su vida y su identidad en un mundo sin fronteras, tan intenso y rápido que puede dudarse de su condición de mundo virtual”, escribe la investigadora teatral Julie Marezolles. “El espectador es invitado a compartir una experiencia artístico-política; se encuentra en frente de una forma en movimiento, una estética que lo invita a inscribir su individualidad en el medio de una experiencia colectiva. El espectador se introduce en la obra, la investiga con subjetividad propia. Todo esto sucede porque el espectador se encuentra en una zona límite, en la frontera de lo que está ocurriendo, por lo que se le invita a verse como “actor” de este mismo movimiento”⁵.

Marezolles define a *Berlín* como un ejemplo de teatro posdramático, en el sentido del lugar en que se ubica al espectador, interpelado debido al efecto de los niveles de actuación de los personajes-

actores. También por otras particularidades que tienen que ver con una estética de la fragmentación y del no-lugar. “Berlín se acerca a lo posdramático en cuanto al tratamiento del espacio-tiempo en la organización de la obra. No se trata de una historia que se desarrolla cronológicamente: los actores salen de sus papeles, los personajes parecen reales, por lo que la actuación ambigua hace estallar la frontera entre ficción y realidad. De este modo, los términos clásicos de la lógica dramática se hacen trizas, proponiendo una nueva visión del drama, que pide un espectador activo investigando en la propia construcción de la obra. Este modo de pensar y percibir el teatro permite construir una potente crítica sobre esta sociedad, y abrirse a lo político en su forma esencial”⁶.

La delgada línea ficcional

Exterminio, concebida, escrita y estrenada en el 2008, parte de un sistema similar al de *Berlín*.

La elección, desde el cero absoluto, de un grupo de actores –integrado por Dinorah Peyrou, Gustavo Bianchi, Emiliano Russo, Leticia Cacciatori, Martín Castro, Laura de los Santos, Elena Saavedra y Javier Mas; todos ellos pertenecientes al elenco de Teatro Circular de Montevideo–, más la utilización de un espacio escénico definido –una sala circular– y un tema-concepto –la creación de *reality show*–, condicionó y marcó reglas para un viaje aún más radical en la dramaturgia.

Al momento de la escritura de estas líneas, la presencia de Owen –personaje omnisciente de *Exterminio*– permanece en todo lo que se

⁵ MAREZOLLES, Julie: Fragmento de artículo inédito

6- Ídem.

reflexiona acerca de la creación de la obra teatral. Esta aclaración es imprescindible. No hay escape posible al tercer ojo.

Owen es personaje base y supremo, invisible. Ha teñido cada momento de la creación: las improvisaciones de los actores, los paratextos elaborados a partir de su existencia, el proceso dramaturgico, y hasta las preposiciones de la directora. No es, sin embargo, nada sencillo definir a Owen. ¿De quién se trata? ¿Qué lugar ocupa en la ficción?

Owen no es la suma de las cámaras y monitores que habitan la escena de la obra.

Owen no es el autor, ni tampoco la suma del autor más dirección más productores.

Owen no es ninguno de los actores del elenco, ni tampoco alguno de los personajes.

Owen no ha escrito una sola línea pero, sin embargo, lo ha escrito todo.

Owen es —en todo caso— una nueva y paradójica encarnación de uno de los personajes más siniestros de Agatha Christie: el imperturbable asesino de la novela *Diez negritos*.

Si hay que citar paratextos —o de situar probables intertextos—, emerge este oscuro personaje como paradigma de la literatura sobre *reality-shows* que fue consultada. La primera —y trágica— percepción fue la notoria dificultad de otras artes al momento de elaborar nuevas obras y planteos conceptuales utilizando o reelaborando los códigos del formato clásico *Gran Hermano* su multitud de variantes. Dos fracasos estridentes en literatura: Amélie Nothomb en *Ácido sulfúrico* y Chuck Palahniuk en *Fantasmas*. Las dos novelas revelan una imposibilidad: la de llevar al papel lo que sucede en vectores

multimediatícos. Pero ambos ejemplos no alcanzan para demostrar que la literatura es impotente frente al fenómeno. Porque son dos casos aislados, ambos contemporáneos y editorialmente oportunistas, y porque la lectura de *Diez negritos*, obra de Agatha Christie cuya primera edición data en 1939, desarrolla —con éxito, elegancia e incluso cierta clarividencia— las claves de los futuros formatos televisivos de convivencia en sitios aislados. Diez personas que no se conocen entre sí, citadas en una solitaria casa por un misterioso Sr. Owen, reciben extrañas instrucciones desde un gramófono. Empiezan a suceder una serie de muertes posiblemente accidentales, hasta que la sospecha de que uno de ellos es el asesino lleva a que comiencen a acusarse los unos a los otros.

Allí, partiendo del esquema base de *Diez negritos*, fue planteado el punto de partida del futuro espectáculo *Exterminio*. La directora, el dramaturgista y la sala, confirmados para julio de 2008. Luego fue el *casting*, con la elección de cuatro actores y cuatro actrices del elenco de Teatro Circular, para integrarse al trabajo. Y después, las primeras instrucciones de Owen, dadas a conocer en un primer ensayo. El plan de María Dodera, en el rol de directora, se basó nuevamente en dinámicas de trabajo de Javier Daulte, adoptando también reglas y procesos de improvisación amparados en ejercicios ya utilizados por el director catalán Sergi Belbel. Estas primeras instrucciones oficiaron de reglas para una instancia de laboratorio teatral que culminó con la escritura —sería más exacto decir “transcripciones dramaturgicas”— realizada con los materiales obtenidos en los ensayos. La primera fase terminó en los últimos días de marzo de 2008, para dejar paso en los meses finales antes del estreno a la creación misma del espectáculo:

ensayos de actuación y canto, diseño y realización de vestuario, escenografía y ambientación sonora, y la puesta a punto de la maquinaria de cámaras, monitores y *tapes*. El momento de invitar al público a experimentar la delgada línea ficcional de una obra teatral que se interpela a sí misma desde el escenario.

En *Exterminio*, el lugar del autor se traslada a una concepción de “edición” de improvisaciones, regulando los niveles de tensión de la historia y del armado de los personajes. El autor se convierte en *remixer*, en una concepción *cut & paste* muy común en la música contemporánea trabajada con elementos electrónicos. Sin embargo, el nudo conceptual del juego creado se basará en dos o tres líneas que evidencian un particular paralelismo entre los temas recurrentes de trabajar sobre la frontera entre la realidad y la ficción, proponiendo un lugar metateatral como punto de partida de la resolución dramática. Una escena de *Exterminio* explicita la problemática ficcional de trabajar sobre dicha frontera, del teatro dentro del teatro:

Un actor decide intempestivamente salir de la escena. Pasar al otro plano.

–¡Hay espectadores! –anuncia, visiblemente emocionado.

–No hay –le contestan desde el escenario.

–¡Sí, hay! –dice. Son las últimas palabras que dirá antes de convertirse en espectador. Todos sabemos que los espectadores no hablan, que se les ha vedado dicha capacidad. Podrá reír, llorar, emocionarse, reflexionar; pero nunca hablar.

El actor acaba de romper una pared sagrada. Lo que está antes de esa acción es la ficción absoluta. Lo que está después es impredecible. En todo caso,

es una zona de alto riesgo.

Es también sugerente alcanzar esa imagen por la acción contraria, en la exacta simetría –en todo caso– de la última escena de *Berlín*. Pero volviendo a *Exterminio*, ese es uno de los puntos de inflexión de la resolución de la obra, una de las claves desde donde gira y evoluciona el resto de la creación. Al igual que *Berlín*, como dijimos, también se partió de un punto cero, de la inexistencia de un relato anterior.

La ficción puesta a prueba

¿Cómo se construye una ficción? Uno de los puntos de partida suele ser una hoja en blanco... aunque ahora debe decirse pantalla vacía. Al hablar de una ficción teatral puede también plantearse el dilema del escenario vacío: el lugar –o no lugar– a ser llenado de objetos, actores, fantasías, dilemas, obsesiones.

En *Berlín* (2007) se trabajó desde el cero absoluto. La máquina teatral del trío actoral integrado por Iribarren, Armand Ugón y Cortazzo marcó el rumbo de la escritura de *Berlín*. El autor seguía, en todo caso, manejando los hilos de la creación textual. La construcción de la ficción. La catedral de palabras, de la retórica, de los sucesivos discursos: lo dicho y lo no dicho.

Para la concepción de *Exterminio* se eligió un planteo aún más riesgoso: componer la obra durante la propia creación de la obra. O sea, una caja dentro de otra caja, en una sucesión en la que el parámetro tiempo –y también en cuanto a elementos discursivos y retóricos– fuera el gran tirano y el ejecutor. Una sucesión en la que el compromiso de cada integrante del equipo

fuera desde la base misma del proceso: desde el cero absoluto, desde el escenario vacío que ya se enunciaba en *Groenlandia*.

El punto de partida fue Owen, el de Agatha Christie, en una relectura teatral pos *Gran Hermano*. Lo primero entonces fue la creación de una serie de elementos, reglas y vectores en los que enmarcar la creación:

- Seis actores (tres mujeres, tres hombres), interpretan a seis becarios que no se conocen entre sí y que participan de la creación de un juego teatral-televisivo llamado “El Teatro de los Sueños”.

- Un lugar teatral –que incluye escenario y fuera de escena– necesario para la construcción de la “obra”.

- No están solos: los acompaña un encargado de sala (funcionario del teatro) y un tutor de la beca (funcionario). Estos conviven con los becarios y conducen el show.

- Una serie de cámaras y monitores que permitirán otras posibilidades de interpretación y de intertextos.

- Los espectadores –los últimos en ingresar– ven todo sin ser percibidos por los actores. Ven también lo que no debe verse (camerinos, etc.).

- Se propone la siguiente relación de poder entre roles, vinculantes con lo situacional del formato televisivo *reality-show*:

1. Becarios - Actores - Cautivos
2. Funcionarios - Kapos - Cautivos
3. Cámaras - Dirección - Dramaturgia
4. Espectadores (“el verdadero culpable, ya que sin ellos no existirían problemas éticos”)
5. Tercer Ojo - Owen

A partir de este esquema, que se mantuvo en pie durante toda la creación, se fue desarrollando la creación de *Exterminio*. Escenas, micro-escenas, relaciones entre personajes, historias dentro de la historia central, canciones. Todo fue vislumbrándose a partir de improvisaciones y trabajo de laboratorio, hasta urdir la trama definitiva.

¿Qué es lo que queremos decir?, fue la pregunta base del grupo de trabajo. No hubo mayores desviaciones en la primera respuesta preexistente, que funcionó como premisa ideológica: Los *reality-show* reflejan simbólicamente el funcionamiento del individuo inserto en grupos. Pero se fue más allá, a poner en duda la existencia de lo teatral, de la escena.

Porque Owen es el ser supremo.

Porque la propia creación es puesta en tela de juicio.

Porque la obra sucede en tiempo presente, una y otra vez, como una cinta de Moebius.

Por todo eso, la obra no será escrita ni tampoco representada, y la creación resultante serán apuntes posteriores, o bien transcripciones editadas de lo que ocurre o ha ocurrido.

Cut & paste teatral

Lo que intermedia entre una creación (en este caso una obra de teatro) y el público (espectadores) suele ser material útil para el disfrute de la propia obra. Tanto lo que comunica un análisis crítico, o también en el caso de paratextos que suelen ser imprescindibles en el arte contemporáneo.

En *Exterminio*, esta intromisión obedece a razones de diferente tipo.

Primero a una necesidad, la de exponer el

mecanismo, esencial cuando se trata de un *reality-show*. Porque es el propio mecanismo el que condiciona y dirige el debate ético y moral de cualquiera de estos juegos colectivos. Así como en *Gran Hermano* el debate se centra en las propias reglas, la propuesta de *Exterminio* implica la construcción del juego teatral.

Otra de las razones es la posibilidad abierta de divulgar una forma de trabajo y el riesgo al que se expuso todo el equipo.

Y la última, más privada, es la pertinencia de compartir una forma de escritura análoga a la construcción de *remixes* en la música electrónica contemporánea. *Exterminio* fue creada en base a la técnica *cut & paste* (cortar y pegar), conformando un corpus que integra una serie de acciones y escrituras desarrolladas en tiempo real durante el proceso de trabajo.

El autor deja de existir.

O bien, en este caso particular, no tiene más remedio que declarar que todo es una gran manipulación de Owen.

El actor-espectador no habla. No puede hablar.

Sus últimas palabras confirman la existencia de espectadores. Perplejidad entre los sobrevivientes del show. Hasta ese momento dudaban estrictamente de si formaban o no parte del juego. La duda es sorda, silenciosa, nunca dicha.

“Lo lamento, esos espectadores de los que habla están irremediabilmente muertos”, es posible que diga Owen. Pero no lo dice, por obvio. “Yo soy el único espectador”, podría decir, dejando sin lugar real al que lo estaba observando todo pero que es riesgosamente negado por la propuesta escénica. En definitiva, el propio Owen lo aclara en el paratexto final: “El teatro está clausurado y repite la misma escena, para los curiosos, sin posibilidad de divergencias ni fallos. La misma escena. Los personajes han muerto. El guionista también ha muerto. ¿Qué es lo que acaban de presenciar? ¿Acaso fantasmas? Un ritual al borde de la verdad. Tiempo cero. Palabras muertas. Un pequeño círculo de infamias y miserias”⁷.

⁷ OWEN: Fragmento del texto *El show debe continuar* (mc editores, 2008)

Un silencio elocuente

Verónica Perrota



A través de sus corazones heridos se puede ver el desgarramiento de su tiempo.

En esa visión que es revisión, en esa mirada interna donde se ven borrosos los monstruos de la época, está la creación.

No en la mera originalidad ni en la habilidad para urdir historias y aplicar técnicas preestablecidas. Sino en la capacidad de sacrificio.

Estas palabras de Marco Antonio de la Parra están publicadas en la revista *El Tonto del Pueblo* bajo el título “La dramaturgia como sacrificio (Fragmentos de cartas a un joven dramaturgo)”.

Mi amigo y socio Pablo Albertoni y yo decidimos reflexionar sobre *la dramaturgia* allá por 1998, luego de haber leído y releído ese texto. Y de haber conocido las obras del Caraja Ji.

Veníamos de escuelas diferentes y habíamos pasado por algunas creaciones colectivas.

Voy a hablar de referentes y de una nueva teatralidad en la escena uruguaya.

Silencio.

Una nueva teatralidad uruguaya.

Un teatro más honesto, más exigido, más disfrutado...

Silencio.

¿Será eso?

Producciones exitosas que hagan que esas obras tengan una cierta permanencia... que puedan hacerse, que maduren, aprender otras cosas de ellas.

No lo sé.

No puedo separar dramaturgos de directores y productores.

Veo algunas personas, algunos grupos comprometidos, vivos.

Siempre hay.

Es lindo que estén.

El resto...

Al resto... yo lo veo mutar.

Creo que a nuestro teatro le falta cierto grado de honestidad.

Hay que estar. Lo justifica la época. ¿?

Hay que estar en todo.

¿Para qué? Quiero decir: ¿para qué estar por estar?

Hay gente que acepta participar de proyectos

Verónica Perrota estudió en Casa del Teatro y la Escuela de Acción teatral Alambique. Participó en encuentros de Teatro Joven, en dos espectáculos de Mariana Percovich, y en el III Festival del Rojas en Buenos Aires. Asistió la dirección de J. Sanchís Sinisterra en la Sala Beckett de Barcelona. Actuó en varias películas uruguayas. Ha sido nominada a los Premios Florencio como actriz y dramaturga. Ha recibido varios Premios Anuales de Literatura del MEC

porque no tiene nada más... porque quiere estar. Directores que sólo se dedican a la puesta y actores que hacen lo que saben; tristes, aburridos, molestos con el vestuario y la escenografía y con casi todo lo que decidió el director desde el primer día, pero están. Y el año que viene, vuelven a estar.

Y eso es lo que se ve.

Eso es lo que ve el público.

Por momentos no veo una necesidad real de reflexión sobre lo que hacemos, de las decisiones que tomamos...

Me llama la atención que los actores reclamemos trabajar en ficciones de televisión cuando los teatros del interior no están bien equipados, por no decir que hay teatros en el interior que están en un estado lamentable, o que no permiten la entrada de liceales porque las butacas son caras. ¿Eso no debería formar parte de nuestras obligaciones? Esa ilusión de algunos hace perder el foco de lo concreto: las condiciones en que se hacen algunas funciones.

¿Para una nueva teatralidad no faltarán más preguntas y menos respuestas?

En abril “Plataforma” y “¡A Escena!” me invitaron a participar del Evento Caja Blanca. Donde tres músicos componían veinte minutos de música para que tres dramaturgos escribieran sobre esa música. Luego seis actores abordaban ese texto, hacían lo que querían con él, y tres directores trabajaban con el material propuesto por todos.

Los trabajos se abrieron al público.

El día que exponían los dramaturgos no fue un solo actor de los seis que participaban del evento. A la mayoría los quiero y admiro, pero no puedo dejar de pensar que es algo significativo. Que en una experiencia que tenía etapas, los actores se saltaron la que no les *correspondía*. Como dato todos los dramaturgos fuimos a ver el trabajo de los actores.

Mis referentes son las personas con las que trabajo, con las que dialogo, gente de teatro y cine. Obras que me conmovieron, talleres. Maestros.

Mi primera formación, como la de la mayoría de los dramaturgos de mi generación, es una formación actoral.

En febrero de 1993 mi madre me trajo un volante que informaba los inicios de las clases del “Bebe” Cerminara en Casa del Teatro. Decía algo como *traer ropa cómoda*. Y fui.

Ahí conocí a Sebastián Bednarik. Con Seba escribimos dos obras, juntos. También compartimos una película.

Ese mismo año los Suárez Troncoso fueron presentadores del III Encuentro de Teatro Joven. Tenían un humor oscuro y un tiempo de actuación al que no estaba acostumbrada. Si faltaba algún grupo ellos hacían su entrada. Estaban al pie del cañón, ensayando cosas nuevas atrás de la carpa... Me acuerdo de que otro año vinieron Los Melli de Argentina.

En 1994 entré en “Alambique” y me presenté por primera vez al Encuentro. Había mucha gente en esa

situación, gente de escuelas, gente de facultades, músicos, alguno que escribía, nos encontrábamos en los talleres...

La carpa estaba quince días de corrido, algo así. Era disparatado. Y se veía de todo.

Recuerdo ese momento con esta palabra: fervor. Sin embargo creo que el resto del teatro ignoró lo que estaba pasando durante algunos años. No era un gran evento, se hacía con condiciones mínimas y resultaba divino... pero pasaba absolutamente desapercibido.

Éramos como de otro lugar.

Ahí conocí a “L’Arcaza”. Y después conocimos a “Viajeros”. Hicimos funciones y talleres en Argentina. Yo hacía un monólogo con una silla y viajaba con la silla para todos lados.

En 1999 Albertoni y yo le escribimos a Rafael Spregelburd, su obra *Raspando la cruz* nos había conmovido y le contamos nuestro interés en ser *jóvenes dramaturgos*... ja ja, algo así.

Porque en ese momento éramos muy jóvenes. Spregelburd, muy generoso, nos sugirió algunas lecturas y le escribió a un grupo de autores y directores para que nos enviaran textos.

Nos llegaron obras suyas y de Daniel Veronese, de Javier Daulte, Alejandro Tantanián, Ignacio Apolo...

También nos avisó que en esos días llegaba José Sanchís Sinisterra, que venía a dirigir y también iba a dar un taller.

José nos invitó a participar del taller.

Al año siguiente viajé a asistirlo en la Sala Beckett de Barcelona en una obra de Juan Mayorga, *Cartas*

de amor a Stalin.

A José lo considero mi maestro.

Y le estoy muy agradecida por haber compartido conmigo lecturas, charlas y cafés.

Se lo tendría que decir, porque no sé si lo sabe.

Siempre me gustó esta frase suya que leí en *Búsqueda* ese año:

“Es posible que irrumpa un público que quiera un mínimo de soporte espectacular y escuchar la palabra, el silencio”.

Silencio.

Este es un momento un poco desbordado para mi gusto.

Pero también entiendo que sea un momento necesario para nuestro teatro.

Silencio.

Me vienen imágenes de algunas obras *Destino de dos cosas o de tres*, de Spregelburd, que dirigió Mariana y actuaban los Suárez Troncoso; *El bosque de Sasha*, de Suárez; *Cachetazo de campo* y *1500 metros sobre el nivel de Jack*, de Federico León; *El Corte*, de Ricardo Bartís, su libro *Cancha con Niebla*, *Un cuento alemán* de Tantanián, *Zoedipus* del Periférico de Objetos, *El Rojas*, un taller de Sergio Blanco, y *Escritos*, de Mauricio Kartún.

A propósito tengo la impresión de que nos hizo muy bien la visita de Kartún este verano.

Como un regalo de Navidad, atrasado.

Se presentó puntualmente y nos ayudó a ordenar un poco, antes de arrancar el año.

Me convocaron del MEC hace unos días para dar un taller destinado a los docentes de los bachilleratos artísticos. Taller de dramaturgia y escritura dramática.

Los pensé a todos un poco.

Revisé cuadernos, fotocopias subrayadas, libros, revistas...

Palabras ajenas y palabras propias.

Todo aquello que resultó más significativo, más querido... más claro.

Intento hacer algo con la misma dedicación con la que otros se dedicaron.

Espero poder colaborar y hacer preguntas que tengan algún valor.

Y me pregunto: ¿qué pasa si estos jóvenes que salen de este tipo de bachillerato, por ejemplo, quieren

estudiar dramaturgia o dirección? ¿A dónde van? ¿Tienen que ir a la EMAD? Por lo tanto, además, deberían ser *actores* con determinadas condiciones que les permitan hacer cuatro años de carrera, o ser más del tipo técnico y pasar los mismos años para estar empapados de algo de *teatro*. ¿O cómo? ¿Periodismo?

Pienso desde esa ausencia.

Silencio.

O quizás cambie algo.

Silencio.

Notas de viaje

Rafael Spregelburd



Influencias de la dramaturgia europea

Cuestionario Montevideo

Buenos Aires, 5 de agosto de 2008.

España

1. ¿Cuáles son las principales consecuencias teatrales que tuvo tu estadía en la Sala Beckett, con el Teatro Fronterizo de Sanchís Sinisterra? ¿La “narraturgia” te ha influido de algún modo? ¿Crees que la diseminación de la obra de Sanchís ha tenido influencia en el teatro latinoamericano?

Yo hice esta residencia con Sanchís y su gente del Teatro Fronterizo (Luis Miguel Climent, Carles Batlle, Sergi Belbel, Txiki Berraondo, Santi Fontdevila, Quim Roy, Víctor Molina, entre muchos otros) en 1996. Por aquellos años, yo recién comenzaba a dirigir mis propios textos (mi primera obra escrita y estrenada data de 1992, pero hasta 1995 yo no comencé a dirigir mis materiales.) La residencia en Barcelona se amparaba bajo el pomposo título de “Nuevas Tendencias en la Producción Teatral” y lo primero que realmente impresionaba –y muy bien– era que su programa era integral: no sólo se hablaba de dramaturgia, actuación y dirección, sino

también de escenografía, iluminación, técnicas del movimiento, producción, crítica...

La sensación generalizada era que España podía ofrecer nuevas miradas tecnológicas, pero que en materia de dramaturgia o lenguajes de actuación la situación era por lo menos cuestionable. Por supuesto que el trabajo de Sanchís Sinisterra y el Teatro Fronterizo es formidable, y la alianza de simpatías fue inmediata, pero lo que a mí me impactaba particularmente era la marginalidad con la que este trabajo (el de la Sala Beckett) se inscribía en un contexto cultural que yo suponía rico en recursos. La mayoría del teatro catalán era de índole comercial. Sólo había en ese momento cuatro salas alternativas en Barcelona. Y lo de alternativas era una manera de decir. Estaban subsidiadas por el Estado. Salir por primera vez de Buenos Aires (donde las salas alternativas son 400 y crecen bajo la sombra de un Estado ausente), cruzar el océano, y descubrir que lo que en materia estética aquí es regla general allí es la excepción fue un gran *shock* cultural.

Sanchís, un gran conocedor del teatro latinoamericano (sobre todo el mexicano, el

Rafael Spregelburd es dramaturgo, actor, traductor y director de teatro.

Además de su labor como actor en teatro, televisión y cine, es docente de Dramaturgia en la Maestría Internacional de la Universidad de Antioquía (Medellín, Colombia), en el posgrado en Dramaturgia del Instituto Universitario Nacional del Arte de Buenos Aires, programas de capacitación para autores de Argentores y el Instituto Nacional del Teatro, la UNAM de México, y regularmente en la Sala Beckett de Barcelona.

Su obra, que incluye ya más de treinta títulos, ha sido traducida al inglés, francés, italiano, alemán, portugués, catalán, sueco, eslovaco, checo y neerlandés.

colombiano y el argentino), lo sabía perfectamente, y por esto es que el encuentro en el Teatro Fronterizo tenía realmente el diseño de un choque de culturas. Él era muy crítico de la propia situación de su país. Y la orientación general del curso tendía más a socializar entre los propios latinoamericanos que entre nosotros y Europa. De hecho, para nosotros fue la primera ocasión en la que intercambiar impresiones sobre la situación del teatro en países como Ecuador, México, Cuba, Colombia, República Dominicana, Uruguay o Brasil, de los que apenas habíamos visto alguna vez algún trabajo.

Dicho esto, debo confesar que todo el evento con Sanchís fue para mí decisivo. Yo ya había hecho un taller con él en Buenos Aires, y siempre me sentí muy inspirado por sus ejercicios de mecánica dramática: se trataba de intereses muy específicos sobre sistémica, narratividad, relaciones entre lenguajes de actuación y de dirección, dramaturgia actoral, etc.

Lo que aquí se venía haciendo tal vez de manera intuitiva y laxa, de pronto unos quijotes europeos lo tomaban muy en serio y con ánimo de darle estatuto de laboratorio. Esta actitud fue muy positiva, creo yo, en todos los participantes.

Sanchís es además de una generosidad inusual: comparte sus dudas sobre sus propios procesos, abre las heridas de sus propias obras frente a los talleristas y muestra el peculiar rumbo de sus circuitos internos, y además es un atento oidor de otras ideas. Todas raras cualidades en un autor ya clásico. Cada una de sus obras es influenciada por una nueva creencia personal, y monta y desmonta sus procedimientos una y otra vez para satisfacer intereses estéticos de lo más diversos. En un país que

bien podría haberse conformado con sus hallazgos más celebrados (como la pieza *Ay, Carmela*, llevada al cine incluso por Saura), Sanchís se ha mantenido siempre fiel a un perpetuo movimiento, algo que lo asocia sin duda a los caminos elegidos por otros dos clásicos europeos: el irlandés Samuel Beckett y el inglés Harold Pinter. De hecho, además del de Sanchís, el descubrimiento profundo de estos dos autores en Barcelona fue para mí igualmente decisivo.

No sé exactamente qué es esto de la “narraturgia” y en esa época Sanchís no hablaba tan claramente de este fenómeno. Sí eran muy singulares sus ejercicios sobre dramaturgia actoral e interacción de los actores, que cuestionaban severamente los conceptos clásicos de acción dramática, y –en definitiva– la relación entre la escritura y la dirección de actores, algo que en otras tradiciones teatrales europeas (incluida la española) no es usual.

Yo desconozco los alcances de las investigaciones de Sanchís en el resto de América Latina, pero lo que sí es evidente es que su actitud militante ha estrechado los lazos entre España y América de manera imborrable, y sobre todo, entre los propios países de América, que muchas veces, ante la falta de recursos, no conocen las realidades teatrales de sus países vecinos. Para cualquiera de nosotros (viviendo en la periferia del mundo) es más sencillo conocer los trabajos de un Bob Wilson o de Thomas Ostermeier que los trabajos –a veces formidables– de nuestros propios vecinos de idéntica lengua. Me parece que Sanchís ha contribuido enormemente, en ese sentido, a identificar a Latinoamérica como una identidad teatral rica y compleja y llena de diversidades.

Muchas veces tendemos a simplificar estúpidamente –casi con fines periodísticos– y hablamos de “teatro latinoamericano” como si eso no implicara un enorme cúmulo de diferencias regionales, y por extensión, tratamos de hablar también de “teatro europeo” como si éste fuera un todo compacto. Si bien los rasgos comunes son varios (gran presencia del Estado en la raíz de sus procesos de producción; períodos brevísimos de ensayo; divisiones muy categóricas entre el teatro comercial, el alternativo y el estatal; divisiones de roles profesionales muy estrictos; apoyo más o menos sistemático a la aparición de nuevas textualidades; enorme intercambio intereuropeo en forma de festivales y coproducciones mixtas; etc.) las diferencias entre las realidades teatrales de Francia y Alemania, por ejemplo, son abismales. O entre el Reino Unido e Italia, por sólo mencionar un par de ejemplos.

2. ¿Hay algún movimiento teatral español, fuera del Teatro Fronterizo, que te parezca importante o cuyo conocimiento tenga interés para nuestros creadores?

La idea de “movimiento” me parece más asociable a una dulce nostalgia por las vanguardias (y nada más viejo que las vanguardias, que nos remiten sobre todo a comienzos del siglo pasado, a esas búsquedas donde los órdenes establecidos imperantes eran tan formales y tan férreos que su ruptura implicaba –además– una asociación de índole política con un corpus de ideas completamente extra-estéticas). Las búsquedas han seguido siempre, claro, y si no fuera así no hablaríamos de actitudes artísticas. Pero la oposición *statu quo* vs. vanguardia empezó a ser un poco insuficiente. Y del mismo modo,

tengo la impresión, la idea de que un movimiento da mayor legitimidad a una búsqueda determinada también se me ha empezado a hacer un poco demodé. Lo cual no tendría nada malo: muchas certidumbres de la modernidad son más ciertas que las que circulan ahora, y me caen muchísimo mejor. Pero siendo honestos con nuestra época, se hace difícil hablar de “movimientos”. Tampoco oso decir que esta idea de moverse en “grupos” se haya terminado para siempre. Qué sé yo. Es sólo que ahora, curiosamente, se suele valorar más la aparición solitaria y aislada de un fenómeno teatral que su mansa adhesión a un sendero ya abierto por un colectivo de artistas. No sé si en otras artes sucede lo mismo. Pero los espectáculos han comenzado a valer más en el imaginario de una comunidad de sentido cuando vienen firmados por tal o cual héroe o heroína solitario... ¿A qué “movimiento” podemos asociar realmente a Peter Brook? ¿O a una Sarah Kane? ¿Es verdad que esta última es el legítimo producto lógico del supuesto movimiento *in yer face*? ¿Cómo se explica entonces la aparición de una obra como *Crave*, tan a contrapelo de lo que sus producciones anteriores prometían, y como un violento volantazo de Sarah Kane en otra dirección, más personal, más íntima, y –definitivamente– más privada?

Y para hablar de España: ¿cómo definir las producciones de algunos de los autores jóvenes (un poco post-Sinisterra) más significativos (al menos para mí)? ¿Qué tipo de “movimiento” conforman las poéticas tan disímiles de Juan Mayorga, Antonio Álamo, Borja Ortiz de Gondra, Lluïsa Cunillé, Sergi Belbel, Carles Batlle, Paco Zarzoso o Pau Miró?

Creo que el problema de la historización de estas

poéticas parte siempre del mismo intrínquilis: ¿hablaremos de la singularidad de cada micropoética, o trataremos de limar las diferencias para tratar de ver lo que es común a escrituras que –a veces– poco tienen en común, salvo el hecho de ser contemporáneas entre sí?

Yo siempre he tenido cierta desconfianza hacia la voluntad entomológica, y he padecido siempre en carne propia la actitud paranoica del clasificador: ver lo propio en lo otro. Cuando mis obras se estrenan en Alemania, por ejemplo, es muy común que los críticos –armados de pocas claves para entender los fenómenos periféricos como el teatro latinoamericano en general y el argentino en particular– suelen simplificar en figuras cerradas más o menos conocidas; mis obras son equiparadas a las películas de Almodóvar. Poco importa que no sean películas y que poco o nada tengan que ver con la estética de Almodóvar. Para mí, si bien la comparación no deja de honrarme, me parece una aberración óptica. ¡Son más las diferencias que las similitudes! Pero en fin: un poco de absurdo actuado de manera realista, y en lengua española, más una dosis de melodrama, más elementos de intriga policial, más colores pop y confusión de identidades, da como resultado Almodóvar.

Aprovechando nuestra condición periférica (alguna ventaja debe tener) me he propuesto tratar de no caer en el mismo error. Obras sobre familias disfuncionales que pelean en lengua alemana no siempre significa Marius von Mayenburg, o al menos no exclusivamente. Los autores pelean duramente por no parecerse a sí mismos, ni a movimiento alguno. Me parece que esta puede ser una diferencia con generaciones anteriores. Se me

escapan del todo los motivos de fondo. Supongo que la privatización extrema del punto de vista (hasta el límite de tornarlo íntimo y personal) es una característica del pensamiento posmoderno.

Me parece que se da entre los autores de igual generación una mutua contemplación. Interesa sobre todo ver qué hace el otro con un entorno de producción tan diferente cuando a lo mejor ambos autores comparten gustos muy similares: afección por la multiplicidad, incipiente desconfianza por el minimalismo como moda formal (si somos mínimos, seamos al menos diferentes de los que ya lo fueron), desconfianza de la tecnología (tan de moda en los ochenta o noventa en España), marcado gusto por el cine y sus influjos semi-bastardos, recuperación de la palabra –y de los problemas profundos del lenguaje– como eje de la investigación dramática, etc.

Gran Bretaña

3. En tu experiencia en Inglaterra, en la residencia del Royal Court Theatre, ¿qué aspectos te interesaron del teatro inglés?

Mi participación en el Royal Court fue el otro eslabón decisivo de mi relación con el teatro europeo. Esto ocurrió en el verano de 1998. Allí pude trabar una duradera amistad con autores y directores de la talla de Juan Mayorga (España), Marius von Mayenburg (Alemania), Andreas Beck (Alemania), Lucia Cajchanová (Suecia), Lionel Spycher (Francia), Dominick Parenteau-Lebeuf (Québec), Petr Svojtka (República Checa), Antonio Araujo (Brasil), entre muchos otros. Pero además, fue un año de intercambio con personalidades estrella dentro del ámbito inglés o angloparlante: Harold Pinter, David

Mamet, David Harrower, Martin Crimp, Patrick Marber, Phyllis Nagy, Stephen Daldry, entre muchos otros, a los que se sumó el sello imborrable de Sarah Kane. Habría de ser su última colaboración con el Royal Court antes de su abrupta muerte, y de alguna manera intangible, creo que para todos los participantes esto significó mucho.

Lo más significativo de la residencia en el Royal Court no tuvo que ver tanto en sí con nuestro acercamiento al teatro inglés, sino más bien con la cohesión de miradas que “contra” el teatro inglés (lo digo un poco en broma) pululaban en tan heterogéneo grupo, que incluía autores o directores de muy remotas culturas, como Singapur, Sri Lanka, Bulgaria, Rumania, Austria, Australia, Israel, Palestina o Uganda, además de las ya mencionadas. Fuimos un grupo cuestionador y movedizo. No siempre muy respetuosos, me temo.

Más allá de los encuentros con personalidades también muy singulares, y muy críticas de su propio entorno (Sarah Kane a la cabeza), lo que abundaba era un teatro de *West End*, una selección de piezas con un enorme cariz comercial. Londres nos mostraba –sobre todo– la estrecha relación entre dramaturgia y factoría, que –entre otras cosas– podría caracterizar en dos pinceladas al teatro inglés. Hablamos de un país donde una obra se ensaya en tres semanas, donde una temporada exitosa dura 5 semanas en cartel, donde los directores apenas si tienen tiempo de ilustrar lo más dignamente que pueden el sentido del texto impuesto a ellos por la labor del autor. Un país donde el teatro estatal es muy fuerte como signo pero enormemente reducido en variedad: hasta donde yo recuerdo, sólo pudimos

contar tres teatros estatales: el propio Royal Court (que se sostiene en gran medida por la existencia de padrinos privados), el National Theatre (que, frente a su supuesta crisis de audiencia, en 1998 –por ejemplo– había decidido montar “Oklahoma”, un musical aberrante) y la Royal Shakespeare Company, en las afueras, en Stratford-upon-Avon, que ese año presentaba como novedad absoluta una obra de Koltés (“Roberto Zucco”), digamos que con diez años de demora respecto de otros países, incluso latinoamericanos.

El Reino Unido es una isla superpoblada de teatro. Hay tantos autores que prácticamente se permiten desconocer cualquier cosa que ocurra al otro lado del Canal de la Mancha. La relación de Londres –en términos teatrales– es sólo consigo misma y con New York. Gran Bretaña se sigue pensando como centro del mundo, como corazón de una pasada Revolución Industrial. Su tradición teatral es vasta, extensa, y de una riqueza envidiable. Han tenido a Shakespeare, y se hace uso y abuso de su figura en todos los niveles. Esta tradición teatral es un peso que supura por cada costado. Se trata de un teatro heredero –casi sin interrupciones– de una historia rica y autosuficiente. Una tradición que ha venido pensándose a sí misma desde épocas muy remotas.

El teatro inglés, un poco como el español, ha tenido Siglos de Oro. Se ha empapado de una tradición que respira en cada acto de su contemporaneidad. Se erige como un teatro fuertemente de autor. Allí los directores comprenden que su trabajo es presentar lo más fielmente posible las ideas del autor del texto.

La tarea del Royal Court es muy ejemplificante de este proceso. Allí son los autores los que constituyen el grueso de su “descubrimiento”. El Royal Court invierte en comisionar obras a autores muy jóvenes, tratando de integrar sus voces (a veces mansas, a veces muy, muy díscolas) a una tradición que pesa enormemente sobre sus espaldas, y que –sobre todo– es bastante repelente a las formas híbridas. El teatro inglés, para mí, es el ejemplo más acabado de un teatro de “formas puras”, en contra de lo que ocurre en mi país con cierta naturalidad. La comedia de enredos es allí un género neto. El clásico shakespeariano actualizado para hablar de los temas del presente (“Enrique V” ambientado en la Guerra de Irak, por ejemplo) es también un género de formas puras, bellas, canonizadas, ya elegidas previamente por una comunidad de sentido. Incluso las influencias de las ex colonias inglesas (el teatro con temática de la India, por ejemplo) es también un género cerrado, definido por un costumbrismo muy folclórico, si bien impresionantemente *fashion*. La buena factura del teatro inglés es también innegable pero sumamente confusa: los actores (que llegan a hacer a veces siete u ocho obras al año, en esos procesos relámpagos de los que hablábamos antes, y que están enormemente influenciados por el realismo cinematográfico, ya que el cine y el teatro son industrias importantes en el Reino Unido) suelen ser sencillamente excelentes. Son profesionales en el sentido más acabado del término.

Últimamente han empezado a aparecer en nuevas plazas teatrales británicas, alejadas de Londres, como las actividades del ya célebre Fringe Festival de Edinburgo (en Escocia) o el Chapter Arts Centre de Cardiff (en Gales).

4. ¿Por qué decidiste traducir a Berkoff? ¿Qué te interesa de su dramaturgia?

Conocí a Berkoff por un pedido específico del director Rubén Szuchmacher y sus actores y productores, que querían montar *Decadencia*. Fue la primera vez que traduje teatro profesionalmente. No tenía idea de dónde me estaba metiendo cuando acepté el encargo. Yo pasé seis meses de agónico estupor. Cada vez que decidía que había sido fiel a lo que estaba escrito en inglés, lo releía y veía que no funcionaría en castellano. Muchas veces sospeché que la tarea sería imposible. El estilo de Berkoff no conoce imitaciones en Gran Bretaña. Se trata tal vez de un híbrido muy singular, y eso fue lo primero que me atrajo, sin duda. Una especie de Osvaldo Lamborghini británico y de orígenes rusos. Su trabajo con la palabra es obsesivo, juguetón y de una violencia desahogada.

Berkoff ha peleado en Inglaterra una lucha solitaria, hasta ser reconocido por su encandilante talento como actor, y sobre todo, por el efecto descomunal de sus piezas cuando se lo estrenó en París. Pero es un luchador solitario, enfrentado a varias anomalías del sistema de su país. Cuenta la leyenda que está muy enfrentado a los sindicatos de actores, que a veces impiden el trabajo de sus socios más que propiciarlo. Berkoff se ha opuesto en general a diversos monopolios que garantizan la existencia de un único tipo de teatro. Y cuando fue un consagrado, se dedicó a *carnerrear* cada huelga del sindicato de actores, ya que –según manifestó– nunca lo habían considerado un actor antes de llegar a la fama, así que por qué habrían de necesitarlo ahora.

Yo traduje en primera instancia dos de sus obras más representativas: *Decadencia* y *A la griega*.

Pero hace un par de años, la editorial Losada volvió a arremeter sobre este autor y me pidieron cinco nuevas traducciones. Tres son piezas muy breves, y relativamente sencillas (observaciones costumbristas pensadas como monólogos para lucimiento del actor): *Perro*, *Actor* y *La Navidad de Harry*. Pero las otras dos son materiales de una complejidad otra vez apabullante: *¡Hundan el Belgrano!*, que cuenta en forma de verso clásico (¿clásico?) la aventura thatcheriana de la guerra de las Malvinas, y *La secreta vida amorosa de Ofelia*, una reescritura muy sensible, y a la vez casi pornográfica, de Hamlet. No tengo idea de cómo habría que montar estos materiales. Proponen desafíos para cualquier director, porque son productos atravesados. Proviene de un país con una tradición muy establecida, y representan cortes muy precisos en esa tradición. Molestan al público burgués tanto como al bienpensante, desacreditan a las instituciones británicas, en fin: no parece ser un producto de exportación de las elegantes Islas Británicas. Y sin embargo, en estas extrañas latitudes, Berkoff puede ser leído como un legítimo heredero de altísimas tradiciones shakespearianas.

Tal vez los propios ingleses sean los únicos que no puedan darse cuenta. Y eso también me resulta muy simpático.

5. ¿Qué otros nombres sería interesante explorar de los dramaturgos ingleses cuya obra conociste?

Hay muchos nombres. No por nada el teatro inglés parece ser el que más influencia ejerce sobre el resto de Europa, al menos en Escandinavia, los países sajones, la Europa Central. Hay excelentes

escritores de comedias. Y hay autores de una complejidad y un peso poético ya probado hasta un moderado clasicismo. Para mí, son insoslayables en este sentido al menos tres nombres: Tom Stoppard (autor de mecanismos geniales, como *Arcadia* o *The coasts of Utopia*, donde despliega con mucho humor la historia fabulosa de los pre-anarquistas rusos y alemanes (Bakunin, Herzen, etc.); David Hare, tenido como el más “político” de los escritores actuales del teatro inglés, capaz de satirizar al propio Bush y todo su gabinete de manera directa y sorprendentemente eficaz en la obra *Things happen* o de plantarse él mismo frente al público a contar sus experiencias en Palestina; y Caryl Churchill, con un teatro inclasificable, donde sucumben todas las convenciones burguesas en favor de una sofisticada confección lingüística que se renueva con cada obra; una autora casi imposible de traducir, y supongo que eso es lo único que la ha alejado de constituirse en una autora de proyección internacional más masiva.

Por supuesto que también está Harold Pinter, a quien me une una devoción y una admiración de las que prefiero ni hablar para no decir obviedades. Sus ideas sobre el teatro se plasman como modelos únicos, tanto en las piezas recientes como en las más antiguas, y de hecho algunas de ellas (como la sorprendentemente olvidada *The hothouse* o las sempiternas *Old times*, *Betrayal* y *The homecoming*) revisten una modernidad inaudita. Pinter es para muchos autores ingleses una fuente inagotable de inspiración, tanto por la precisión misteriosa de sus obras, como por la vitalidad de sus ideas.

No es casual que fuera Pinter quien saliera en defensa de Sarah Kane cuando ésta fue atacada

salvajemente por los críticos londinenses tras el estreno de *Blasted*. Pinter—que de esto sabe mucho, y en carne propia— cortó la discusión en seco: “es demasiado buena para que ellos la entiendan”.

Sarah Kane, con sus cinco obras escritas, ha dejado también un vasto legado en el imaginario inglés, y no creo confundirme si afirmo que es tal vez la que mayor influencia haya irradiado hacia los países europeos y la periferia. En la Argentina, sin embargo, su obra llega con casi diez años de demora. Tengo esbozadas varias explicaciones para este caso tan inusual, y oscilo entre una y otra de acuerdo a mi estado de ánimo. Por un lado, es cierto que Buenos Aires importa muy poco teatro. A veces ocurre en el ámbito del teatro comercial (como pasó con Patrick Marber, Yasmina Reza, o Neil Labute). Pero las obras de Kane no son comerciales. De hecho, a mí me costó mucho entender lo que pasaba con ella en su propio país. Cuando yo la conocí, estaba estrenando *Crave*, para mí su mejor obra, y la había presentado a un concurso con un nombre falso, para tratar de escapar del sino mediático que sus obras anteriores le habían impuesto, y que parecían ligar el escándalo a cada estreno suyo. Pero entendamos un detalle muy curioso: las obras de Sarah Kane, de las que había debates radiales y televisivos sobre cuestiones éticas o el alcance tolerable de la “violencia en escena”, se estrenaban en el Royal Court Theatre Upstairs, una salita de no más de setenta butacas. Si una temporada allí duraba cuatro o cinco semanas, hemos de entender que estas obras eran vistas apenas por unas cuatrocientas personas a la semana. Curiosamente, se trata de la misma salita donde Pinter estrenó *Ashes to ashes*, una obra

que en Barcelona se hacía para mil personas en el Mercat de les Flors y que en Londres verían unas setenta almas descarriladas.

En fin, supongo que cuento esto sólo para comprender que el inglés es un panorama contradictorio y complejo, del cual cada uno puede recortar una explicación posible.

A mí me gustan algunas obras de autores también muy influyentes en el resto de Europa: el muy escocés David Harrower (a quien admiraba mucho Sarah Kane, y que en una línea muy diferente construye obras muy íntimas), Mark Ravenhill (cuyos montajes en manos de Thomas Ostermeier en la Schaubühne de Berlín causaron gran impacto), Martin Crimp, Joe Penhall, Crispin Whittell, Gregory Burke... Siempre aparece un nombre nuevo que agregar a la lista de autores en movimiento. Y está claro que hablamos de una tradición teatral que parte del autor, y donde el director sirve en primera instancia a éste.

Alemania/Suiza/Austria

6. Tu actividad en Alemania es casi constante desde tu residencia en el Deutsches Schauspielhaus de Hamburgo, en la Schaubühne de Berlín, en la Akademie Schloß Solitude de Stuttgart, entre otras posiciones que has ocupado en ese país. ¿Qué te parece que aporta el teatro alemán a la escena actual?

Alemania (y el mundo germanohablante) parece tener —en rasgos generales— un modelo opuesto al inglés. Aquí impera el “Regietheater”, o “teatro de director”. El trabajo del director suele ser entendido no ya como el de un servidor del texto sino como quien debe darlo tan por sentado como

para empezar a narrar su propia versión escénica de éste. Las libertades que se toman los directores alemanes son enormes. Los autores saben que esto será así, se arman de paciencia, cruzan los dedos, y –en definitiva– no pretenden cambiar las cosas.

Pero también habría que tener en cuenta otra característica esencial del sistema teatral alemán: y es que es básicamente estatal. El teatro –como casi toda la cultura– no está tanto en manos privadas (como ocurre en Inglaterra o España) sino en entidades mixtas con fuerte subvención estatal.

Y otra cosa que no hay que olvidar: Alemania es un país verdaderamente federal. Esto implica que no hay un solo centro administrativo del que emanan los modelos estéticos como rayos hacia las periferias, y si bien Berlín ha sido siempre el mayor foco de concentración teatral del país, cada ciudad importante cuenta no sólo con uno sino con varios teatros de corte estatal que se diversifican la producción para satisfacer a los públicos más diversos: teatro de ópera, teatro clásico, teatro moderno, danza, teatro de importación

internacional, etc.

Munich, Hamburgo, Frankfurt, Stuttgart, Köln, Hannover, Bochum, Mannheim, Dortmund, Düsseldorf, Leipzig, Dresden, por no hablar de los centros germanohablantes de Suiza o Austria (Viena, Innsbruck, Zürich, Lucerna, Basel, Berna, etc.) producen también eventos teatrales de gran singularidad, ampliando así el tejido que sustenta a todo el fenómeno.

Menciono todo esto porque creo que –más allá de sus autores y directores– Alemania aporta un modelo. Cada vez más utópico. E incluso, cada vez más cuestionable.

Se trata del modelo de producción estatal de formas de comprender la cultura y su relación con las democracias y los habitantes de un país determinado. Esto produce reacciones encontradas, y me parece que antes de desgranar la cuestión más individual de qué tipo de autores nacen, se reproducen y mueren en este entramado, vale la pena al menos reflexionar sobre estas características.

Nota sobre nosotros “los nuevos”

Gabriel Calderón



Traté de escribir este artículo desde una honestidad brutal, con nombres, apellidos, lugares y hechos reales y concretos que den cuenta de una realidad, ya no sé si nacional, montevideana, particular o general, pero realidad en sí.

Acabo de terminar el libro “Cuaderno de Notas” de Chejov y me tienta a escribir este artículo como una suerte de notas que no guardan aparente relación entre sí, pero que finalmente hablan de lo mismo: Nuestro Teatro.

Empiezo por confesar que a diferencia de los restantes creadores que escribieron su artículo aquí, yo he tenido oportunidad de leer lo que va a publicarse, mientras que ellos no. Esto, la lectura de los artículos que ellos enviaron, me despertó diferentes pensamientos y reflexiones que expondré como notas a continuación. También vale la aclaración de que las opiniones vertidas aquí, las realizo desde mi rol de creador y no desde la autoridad por el cargo público que ocupo (que se encuentra plasmada en los créditos de todos estos cuadernos).

Pienso que Rafael Spregelburd, a gusto y pesar

de muchos, argentinos, uruguayos y de todas partes, se ha vuelto un gran creador y teórico del teatro contemporáneo (al menos de la realidad y transformación teatral rioplatense de los últimos años). No lo llamaré Maestro para que él no se ruborice como lo hace Javier Daulte, pero basta decir que la generosidad con la que comparte su conocimiento y la honestidad con que maneja su pensamiento son atípicos en generaciones anteriores.

Así también Maria Esther Burgueño, Roger Mirza, Mariana Percovich, Roberto Suárez, Raquel Diana, Sanchís Sinisterra, Osvaldo Reyno, Sergi Belbel, Xavier Alberti, Gabriela Braselli, Gerardo Grieco, Coco Rivero, María Dodera, Mario Ferreira, etc. (sé que muchos leerán estos nombres buscando los suyos propios pero saben que es imposible nombrarlos a todos) comparten, ya no una generación –todos pertenecen a generaciones distintas– sino una cualidad que los diferencia de creadores anteriores. Son generosos y abiertos. Hago esta lista no como un agradecimiento hacia ellos, ya que en diferentes oportunidades les he agradecido personalmente, sino como una

Gabriel Calderón es dramaturgo, director y actor. Fue becado en setiembre de 2004 por la Fundación Carolina, para realizar en Madrid el “Curso de profesionales en dramaturgia y dirección de Teatro”. Es autor de diez textos teatrales y ha dirigido numerosos espectáculos. Actualmente es Coordinador General de Programas y Proyectos Culturales de la Dirección Nacional de Cultura del Ministerio de Educación y Cultura. Es codirector de la Compañía de Artes Escénicas Contemporáneas (COMPLIT). Escribió diez obras de teatro. Recibió el premio Florencio como mejor director, el premio ITI a jóvenes dramaturgos y a mejor espectáculo en Teatro Joven.

lista de nombres a la que cualquier creador, o cualquiera que se encuentre fuera o dentro de “lo nuevo” se pueda acercar pidiendo ayuda. Ellos siempre estarán dispuestos a compartir sus conocimientos, a generar debates y confrontación de ideas, a velar porque el otro tenga su espacio de formación y creación propios, ya que creo que todos quieren lo mismo: que cada vez haya más y mejor teatro.

La importancia de la Sala Beckett, al menos para Uruguay, creo que ha sido más significativa que la de la Royal Court Theatre. A la primera han ido varios creadores entre los que se encuentran: María Dodera, Gustaf, Álvaro Aunchain, Verónica Perrota y yo mismo. Mientras que en la segunda sólo ha participado Mariana Percovich. No es de extrañar, la Royal Court no se ha fijado mucho en Uruguay y tampoco nosotros nos hemos fijado en ella, es una beca paga, lo que implica pagar unos cinco mil dólares una vez que uno es seleccionado, mientras que en la de la sala Beckett está todo solucionado. Si a este problema le sumamos que la Embajada de Inglaterra no tiene Agregado Cultural en nuestro país, sino sólo en Argentina, la odisea de participar en la beca de la Royal se vuelve algo casi titánico que sólo una persona como Mariana Percovich fue capaz de encarar y superar.

Pienso que hemos conocido a muchos de los referentes mundiales de la dramaturgia y la creación contemporáneas: Dea Loher, Sarah Kane, Sergi Belbel, Sanchis Sinisterra, Marius von Mayenburg, Roland Schimmelpfennig, Thomas Ostermeier,

Martin Crimp, Tabori, Heiner Müller, Thomas Bernhard, Steven Berkoff, etc. Pero a su vez creo que quedan varios referentes por conocer o ver siquiera algún montaje local; Pollesch, Rimini Protokol (aquí es difícil separar entre su trabajo dramaturgico y su trabajo de dirección escénica), Luisa Cunille, Marck Ravenhill, Michel Vinaverg, Hanokh Levin, entre otros.

No es menor la metáfora real (qué lindo esto de metáfora real, es decir una realidad que a su vez parece un símbolo o metáfora de algo más complejo) de los puentes cortados con Argentina. Mucho he escuchado acerca de que si bien los puentes están cortados, los vínculos culturales permanecen. No creo que sea así. ¿Cuál es la razón para no tener, a menos de cuarenta y cinco minutos por avión o tres horas por barco, asiduamente los montajes de: Rafael Spregelburd, Alejandro Tantanián, Javier Daulte, Ricardo Bartís, Pompeyo Audivert, Federico León, Cristian Drut, Claudio Tolcachir, Lola Arias, Bernardo Cappa, Luis Cano, Gabriela Izcovich, Mariano Penssotti, Lola Arias, Ruben Szuchmacher, Mauricio Kartún, Carlos Pacheco, Daniel Veronese, Los Macocos, Emilio Garcia Wehbi, entre muchos, muchos otros? Y no me refiero a que venga alguno algún año, me refiero a un intercambio real, asiduo, fluido, como quien tiene puentes establecidos. Los invito a pensar ¿Cuántos de ellos han venido a dar talleres? ¿Cuántos días? ¿Con qué asiduidad? ¿Quién los invitó? ¿Están realmente interesados en venir? Aparentemente no, y como siempre suele suceder en este tipo de asuntos,

la responsabilidad es compartida por ambos países.

Los argentinos tienen una ventaja que nosotros deberíamos aprender. Cuando les llegó el momento no tuvieron ningún problema de pelearse con sus padres, aunque los quisieran. Mi generación es una generación que ha nacido con mucho amor, nuestros padres –la generación de 40 años– nos ha dado a luz con cariño extremo, porque ellos y nosotros sabemos que sus padres no los han querido, y si lo hicieron no demostraron mucho ese cariño. La generación de sesenta años ha sido una suerte de padres divorciados en donde ninguno quiere tener al niño el fin de semana, y así se crió la generación de Mariana, Roberto, Coco, María y muchos. Con el desamor de sus padres, se han ido de sus casas –ninguno de ellos forma parte de los clásicos teatros independientes– y se fueron a buscar casas periféricas, de las que se han mudado continuamente. Sin embargo ellos a nosotros nos quieren y nos aceptan y nos dan lugar y nos enseñan a caminar y a hablar y a defendernos. ¿Sabrán ellos que en algún momento nosotros tendremos que matarlos, tendremos que abandonarlos, y rechazarlos como hace todo hijo? No lo sé.

Estamos en una época complicada pero necesaria. El artículo de Verónica Perrota es bien ilustrativo de esta complicación y confusión. Estamos viviendo una suerte de florecimiento de las artes, de repente hay dinero, hay oportunidades, hay concursos, hay cursos, vienen los referentes que nunca venían. Esto no se puede desconocer. Pero

esto no quiere decir que no tengamos que vivir esta fiesta con precaución, generando cimientos sólidos que perduren y proyecten el talento, una vez que las voluntades políticas y económicas se desvanezcan.

Con referencia a mi anotación anterior y el título de este artículo tengo que decir: si hay “lo nuevo” entonces también hay “lo no tan nuevo”, “lo más o menos viejo” y “lo viejo”. Para mí es claro que estas categorizaciones no refieren a edades ni generaciones. Hay viejos y nuevos en todas las edades y generaciones. Basta de atacar lo nuevo por no ser viejo y viceversa.

Todo ya se hizo en algún tiempo y algún lugar o de alguna forma. El arte nunca es nuevo, lo nuevo es su contexto y quién lo hace. Esta obra se podrá haber hecho cien veces, pero nunca la hice yo y nunca la hice hoy.

Muchos de los viejos están desilusionados, algunos de los no tan viejos, también, tal vez incluso, algún nuevo. He escuchado hasta el cansancio que nada de lo que hacemos perdurará con el tiempo, que ya ellos lo intentaron años atrás y que nadie les dio bola. ¿Qué se puede hacer con todo esto? ¿Qué actitud debe tomar alguien nuevo cuando llega a un lugar donde la gente te dice que mejor no te acomodes que ya te van a echar? No lo sé, tal vez la respuesta sea que el arte no se hace con la razón, sino con el corazón. Suena muy cursi pero esconde algo de verdad, si todos nosotros nos sentáramos a pensar la locura que estamos haciendo, seguramente guardaríamos todo y nos iríamos a nuestras casas; pero el problema es

más complejo. Primero porque en esto se nos va la vida, nuestro corazón está comprometido y no percibimos otra manera. Segundo porque esto no es lo que hacemos sino lo que somos, yo no hago teatro; soy Teatro y eso me une para bien y para mal a este arte por el resto de mis días. Cuando alguien no me deja hacer teatro, no me deja ser y eso me mata.

Parece ser un tema conflictivo el asunto del compromiso de los jóvenes. Suelen atacarnos de no tener compromisos políticos, ni objetivos futuros, etc. Sin ir más lejos, en el último Coloquio de Teatro escuchamos a Ruben Yáñez, preocupado porque los jóvenes actuales no tenían objetivos claros (claro la dictadura ya no se muestra tan evidentemente). A su vez pensaba que ojalá nosotros tuviéramos un poco de la creatividad, vitalidad y compromiso de los años sesenta. Podría citar todo un artículo muy bueno de Javier Daulte que se llama “Juego y Compromiso” que contestaría muy bien todo este cuestionamiento, pero sin ir a ejemplos extranjeros, me pregunto, le pregunto a los que piensan así y le pregunto a Yáñez: ¿Existían en los años sesenta veinte grupos de teatro joven –remarco, **ciento veinte grupos**– menores de treinta años preparándose durante meses para presentarse a un encuentro del cual finalmente participan solo treinta y seis grupos? ¿Existían grupos de teatro joven que luego de ensayar de tres a nueve meses hicieran sólo una presentación por amor y pasión por el teatro? ¿No es esto vocación, amor y pasión? ¿No es compromiso el trabajo constante de cerca

de diez grupos que trabajan en la periferia del circuito oficial y que estrenan alguna vez cada tanto, consiguen dineros de conocidos o juntan escenografía que les sobra a los demás? ¿Sólo valen las claves y las noches sin dormir de los años sesenta? ¿Sólo vale el teatro si se hace con sufrimiento o en un contexto y situación del país complicados? ¿No sigue siendo este mundo y este país un lugar complejo con alegrías y miserias con las que crear y contra las cuales luchar? ¿No hay compromiso y lucha en la alegría y la democracia? Aquel teatro independiente se ha vuelto el más dependiente, depende de las entradas vendidas, de los dineros del Estado, de los éxitos de taquilla, del gobierno de turno y su relacionamiento político con las ideologías pautadas por dichas instituciones. ¿No son más independientes esta tropa de creadores jóvenes que andan por todos lados haciendo sus montajes, reciban o no dinero de COFONTE, les den la sala 1 del Circular o la de AGADU o la del museo o un sótano? Creo que sí, y aclaro que yo no pertenezco a ese grupo dado que la mayoría de mis espectáculos los realicé dentro del circuito profesional y con los recursos necesarios.

En el último Coloquio, Ruben Yáñez –a quien aprecio mucho– dijo esto de nosotros y ninguno de nosotros le contestó. Héctor Manuel Vidal –Maestro de Maestros y gran director– dijo que no cree en el diálogo entre artistas sino en el diálogo entre las obras. Jorge Arias dijo en el primer coloquio de teatro que los jóvenes para él no tenían nada interesante que decir, nadie dijo

nada en aquel entonces, ni los jóvenes, ni los adultos, nadie (perdón si alguien dijo algo, pero la verdad es que si lo hizo se perdió en el silencio de la inmensa mayoría que no esbozó réplica a esos dichos). Tal vez Arias tenía razón, tal vez no tenemos nada que decir, tal vez es mejor volver a casa y dedicarnos a otra cosa. Pero en el caso que no sea así, tal vez será bueno que empecemos a hablar y a hablarnos entre nosotros de ciertas cosas, y entendamos –como me dijo hace mucho tiempo Luis Vidal Giorg– que en el Teatro hay

lugar para todos, para los nuevos, los viejos, los chicos, los grandes. Todos. Y así, tal vez se pueda reconstruir algo de todo esto que, hoy por hoy, los jóvenes vemos que se ha destruido, que se ha roto, que se ha quebrado... porque eso lo vemos todos, estén de acuerdo con todo, parte o nada de lo que dije: algo en este país en algún momento se quebró (y no me refiero a la obiedad de la dictadura, sino a algo interno del sistema teatral), y ha llegado el momento de que hablemos de ello, al menos eso creo.

Teatro joven

Enrique Permuy



Mi relación con los encuentros de Teatro Joven comienza cuando me invitan a ser jurado en 1995 junto a Ana Magnabosco y Carlos Viana.

Era reciente, no había más que anotarse para participar. Esto hacía que aparecieran todo tipo de propuestas: unas algo elaboradas, principalmente por alumnos de escuelas de teatro; otras muy *amateur* (grupos de liceo o de amigos); las muy naïf, (vecinos de barrio o del interior) y gestos que llamaría “vale todo” como un flaco medio borracho que se coloca, sostenido en la cintura, un pene gigante de polifón y dice lo que se le ocurre durante más de una hora y lo aplauden, silban o piden que termine de una vez.

Esta mezcla, multiplicada por más de setenta grupos o personas, sumada a la gran convocatoria de público en cuatro escenarios no comunes (anfiteatros de las facultades) generaba un impacto vital y estremecedor. ¿Calidad de las propuestas? ... de pobre a regular.

Pero de a poco esto crece. Allí ya estaban: Sebastián Bednarik (ahora cineasta), original en sus textos y personajes a lo Gasalla; “Las Migas del pan autista”, un ícono de los encuentros, tan creativos e insólitos como su nombre; Verónica Parrota (actriz, dramaturga); Tabaré Cardozo (letrista, músico y director de “La Catalina”) que nos conmovió con su sencilla historia donde él ya actuaba con su hermano

de diez o doce años; Martín López Romanelli, con sus “Bosquimanos Koriak” (teatro negro de primer nivel)...

Fui jurado de sucesivos encuentros, de la preselección que vino después, dicté talleres y soy hasta hoy, un ferviente hincha de toda la “Movida”.

¿Es el teatro joven, joven?

Los jóvenes son jóvenes de cuerpo, alma y pasiones, pero no siempre son tan jóvenes a la hora de crear. Lo mismo sucede con tanta gente y grupos del interior del Uruguay y de países vecinos donde participé en festivales de “Teatro popular” y/o “Joven”.

Nos llama mucho la atención a quienes llevamos un tiempo como “profesionales”, cómo existe una cierta idea, un lugar común de lo que es el teatro, aun en aquellos que nunca vieron teatro o tienen escasa formación. Se ve claramente en una afectación del cuerpo, el gesto, la voz y el decir. Lo que podemos llamar “acartonamiento”, impostación. Es decir, que lo más notorio no son los personajes, sus sentires y peripecias o el lenguaje y climas del espacio escénico, sino un esfuerzo por actuar, una imposición muy externa.

Hay excepciones, como algunos de los mencionados más arriba, que proponen lenguajes propios e informales y logran conmover, divertir y sorprender.

Enrique Permuy es actor, director y docente de teatro. Fue alumno de Nelly Goitiño, Roberto Fontana y Eugenio Barba. Como actor y director trabajó en teatros independientes y en la Comedia Nacional. Como docente dicta talleres, y organiza encuentros y festivales. Desde 1994 dirige el espacio cultural y sala de teatro “Casa de los 7 vientos”.

El otro aspecto muy generalizado, que hace a “lo joven”, es el descuido con los detalles, el resolverlo todo a última hora o así nomás, o incluso no presentarse el día que les toca porque “no pintó” (así lo resume Enrique Vidal, alma máter de la Movidita).

La contracara

Hasta dónde estos intensos y ricos años en que miles de jóvenes se expresan para otros miles que los van a ver, han generado cambios en nuestra escena, es algo difícil de ponderar, pero es evidente que hay una cantidad de artistas de primer nivel que empezaron en “La Movidita”. Murgas que le están cambiando la cara (y el espíritu) al carnaval, disminuyendo lo competitivo y aumentando la gestión del grupo, además de sorprender con lenguajes nuevos, multidisciplinarios.

Ni que hablar de la importancia de un espacio donde los jóvenes se organizan, se gestionan y crean, sueñan y concretan, comparten, se autodescubren y reconocen a los demás, etc., etc.

El teatro, y el arte en general, no sólo es un medio para la creación y expresión del que decide ser artista, es sobre todo una posibilidad: la de reconocernos de un modo infinitamente más vasto que el que nos enseñan en la escuela, el liceo, la universidad o cualquier otro ámbito.

El arte es la posibilidad de encontrarse con lo profundo de la existencia: la emoción, el misterio, la trascendencia; de generar formas de relacionamiento más auténticas y democráticas, de respeto y riqueza en la diversidad; de cambiar valores mediocres como el consumismo, el egoísmo o la indiferencia, por valores como: solidaridad,

entrega, confianza, capacidad de soñar.

El arte puede ser una puerta al arte mayor: el arte de vivir. O como decía Stanislavski: “No ames al arte en ti, ama tu vida en el arte”.

¿Cuántos de los jóvenes que pasan por “La Movidita” aprovechan la oportunidad? Muchos más que si no se hiciera, y menos que si se hiciera más y mejor.

La Comisión hace mucho y bien. Con todos los errores que puede haber, más la difícil burocracia de la IMM, siento que siempre hay una buena intención y un afán de mejorar. Los resultados hablan por sí solos. Es enorme la cantidad de propuestas y muchas tienen hoy excelentes resultados. A los nombres que mencioné puedo agregar el de Gabriel Calderón, Lucio Hernández, Fredy González y muchos más, que pasaron por los encuentros.

El relevo generacional

Es evidente que estamos asistiendo a un fuerte cambio en el medio teatral y artístico. Hay un relevo generacional, que no tiene raíces evidentes con la vieja generación fundadora.

Actores, dramaturgos y directores, que además de lo heredado, se inspiran mucho en lo que llega de afuera: de Argentina, España, Alemania, Rusia, Francia, Italia... Como Veronese, Tantanián, Bartis, Belbel, Heras, Müller, Tabori...

Puedo reconocer una generación intermedia, que considero mía (soy de los más viejos), la de Iván Solarich, Mariana Percovich, Roberto Suárez, Rubén Coletto, Fernando Toja, Coco Rivero e Ismael da Fonseca que recibimos también claras influencias de renovadores como Eugenio Barba, Arianne Mnouchkine, Peter Brook, Grotowski, del

teatro de Oriente; de los importantísimos festivales de Montevideo (mil gracias a los críticos). Ésta, mi generación, es además de creadora, esencialmente gestora, productora y docente, muy profesional, y ha estado formando e influyendo a muchos jóvenes. Junto a los encuentros de la juventud, llegaron maestros, cosas nunca vistas, el circo, proliferan los viajes, las becas, talleres de todo tipo y algo revolucionario: Internet.

Estamos más globalizados y principalmente los jóvenes. Pero para los creadores no es la globalización jodida que uniformiza, sino la buena, que inspira y estimula a estudiar, descubrir y expresar lo propio.

La principal enseñanza que nos llega, no son recetas o sistemas de “el teatro debe ser...” o “sirve para...”, sino herramientas para investigar, desestructurar, descubrir, ordenar. Los múltiples mensajes nos dicen: “mira dentro de ti y tu gente”.

Jóvenes por vocación

Estamos en una época de evidente apertura, es decir, una época con aires jóvenes.

Somos jóvenes las veteranas y veteranos que convocan desde la Dirección de Cultura y quienes escribimos estas reflexiones.

Era joven Atahualpa del Cioppo, que a los ochenta y tantos no se perdía nuestras propuestas y nos daba aliento.

La Movida joven ha influido mucho a quienes quieren permanecer jóvenes y nada a quienes no quieren cambiar y juzgan todo con la misma vara. Ha cambiado y cambia a jóvenes que desean cambiar, crecer (que es lo mismo), a los buscadores inquietos, a los que no saben lo que quieren pero lo quieren ¡YA!

¿Hay una estética predominante, surgida del teatro joven?

Siento que en los primeros años se veían lenguajes comunes a varios artistas con predominio de lo corporal, el absurdo, el humor corrosivo, lo surreal e inconexo; o de lo testimonial (el Sida, la droga, alcoholismo, etc.).

Últimamente, parece que hay una predominancia del grotesco, cierta crispación, simultaneidad de historias, quiebres y dilataciones del tiempo. También percibo una corriente que investiga en lo íntimo, lo minimalista, aunque es más del teatro joven en general, que particular de la movida.

Como corolario diría que faltan muchos espacios para que los jóvenes se encuentren, se ocupen y se desarrollen como seres humanos dignos y libres. Somos un país de viejos.

No obstante, “La Movida”, el bachillerato artístico que se está implementando, la Maratón de teatro, la consolidación de lugares y grupos que está generando el Programa “Esquinas” en los barrios, los recursos que se vuelcan a través de MEC programa, y otros similares, están significando un fuerte impulso, que se complementa con nuestra ya tradicional capacidad de producir a pesar de los pesares, permitiendo mejorar de a poco la calidad y condiciones de los trabajos y haciendo más accesible el arte a creadores y públicos.

Experiencias como “La Movida”, no sólo fomentan el surgir de creadores, también generan espectadores, la otra parte imprescindible que da sentido a este oficio tan necesario como el pan.

MOVIDA JOVEN

Angie Oña



Hace varios años que la antigua Comisión de Juventud de la IMM, hoy Secretaría de Juventud, organiza el Encuentro de Teatro Joven. Éste constituye la pieza primaria de nuestra muy crecida Movida Joven.

El Encuentro de Teatro Joven fue desarrollándose y encauzándose, con el tiempo, de una manera más que digna. Hoy por hoy es muy significativo para un gran sector de nuestra sociedad. Miles de jóvenes participan año a año entre quienes presentan sus trabajos y quienes van en calidad de espectadores. Y he aquí uno de los factores que más entusiasman del Encuentro. El público. Una gran sala colmada de espectadores deseosos de consumir teatro, plenamente dispuestos a disfrutar, pero con altas probabilidades de manifestarse perversos si la propuesta les desagrada mucho o lo consideran pertinente por algún motivo. Nunca voy a olvidar cuando, en el año 96 creo, no habiendo aún límite de tiempo establecido para las propuestas, el público terminó bajando a un pobre actor que demoró mucho su monólogo. Una pena. Había empezado muy bien, pero comenzó a repetirse y se alargó en el tiempo hasta dejar de gustar. Punto. Las consideraciones suelen ser materia aparte. Es un público muy expresivo. Creo que debido

justamente a la popularidad del asunto. Quizá hoy por hoy la organización que la experiencia requirió (como la repartición de talones para acceder a la sala, el límite de tiempo, etc.) no permite que los casos sean tan extremos, pero nunca falta un grito u otra evidencia de desagrado si la propuesta no seduce de algún modo.

En el público del Encuentro (siendo parte del mismo) se vive algo particular. Una extraña sensación de entusiasmo que genera esa masa. Una sensación que no sé por qué me remite a la idea de rito, quizá porque de alguna manera me transporta a la imagen que tengo de las Grandes Dionisiacas, no sé, pero la energía de la gente se manifiesta extrañamente en mi cuerpo y, antes de cada función, en el aire se respiran las ganas y la adrenalina de vivir el riesgo al cual la creación dramática nos debería exponer siempre. Quizá el rito sea entonces el culto al derecho y el usufructo de ser partícipes, testigos y hacedores, al mismo tiempo, de la creación que toca hondo. Sea del palo que sea, en el estilo que sea. Sólo que llegue a fondo, que muestre rigor. Siempre se anhela eso. Y a pesar de que con frecuencia los trabajos presentados resultan decepcionantes: la expectativa vuelve a invadir la sala a la espera de la próxima función.

Angie Oña es actriz, dramaturga, directora y docente. Es egresada de la Escuela Municipal de Arte Dramático Margarita Xirgu. Desde 2003 ha participado en numerosas puestas en escena como actriz y dramaturga. Integra la generación más joven de nuevos creadores de teatro. Escribió seis obras de teatro. Obtuvo los premios Florencio Revelación como actriz, autora y directora, y del Centro Cultural de España como dramaturga.

Las propuestas exhibidas en el Encuentro de Teatro Joven son muy variadas. No creo que se trate de un espacio construido para “aquellos que tienen una visión diferente a la del teatro convencional”, como muchos piensan. Creo, sí, que es un espacio para jóvenes. Un espacio al cual los jóvenes pueden acceder fácilmente, atravesando una poco rigurosa prueba de admisión, independientemente de la visión que tengan del teatro, lo que deseen transmitir y el modo que elijan de hacerlo. De hecho hay muchos jóvenes que hacen teatro convencional.

Una vez abierto el telón del Encuentro podremos apreciar un inquebrantable desfile de géneros diversos, de estéticas variadas, distintas personalidades, distintas inquietudes. La oferta es muy jugosa en cuanto a diversidad. No hay por lo general una estética predominante. Ésta resulta relativa en un ambiente donde se presentan tantos grupos (hasta treinta y dos por año) provenientes de lugares tan diversos (según las bases, pueden ser tanto “estudiantiles, barriales, de institutos culturales, de escuelas de arte dramático, cooperativas, grupos independientes, etc.”). Lo que sucede es que la tendencia estética termina siendo aquella que definen los mejores trabajos. Si tres buenos grupos presentan en sus obras rasgos característicos del absurdo, la tendencia será el absurdo por más que haya quince obras naturalistas que no terminen de entusiasmar. Más que de estética predominante convendría entonces hablar de cualidades que se observan con frecuencia. Hay una fuerte inclinación a la comedia, presentada en infinidad de estilos, últimamente volcada hacia el humor

ácido y negro sobre todo de parte de los grupos ganadores.

El público también exige comedia. Quiere reventar de risa. Está absolutamente dispuesto a hacerlo, como se dejará capturar por el drama o la tragedia, aunque anteponiendo un filtro mucho más exigente en estos casos.

El teatro físico, el estilo *clown* y el absurdo nunca faltan.

Y resulta que se evidencia en muchos trabajos una gran falta de argumentos sólidos. Muchas veces las obras se presentan a modo de *sketch*, o como un extraño *collage* de pequeñas escenas sin coherencia entre sí. En las creaciones colectivas a menudo un barullo de criterios confunden al espectador. Diría que la falta de cohesión entre las partes involucradas en el todo se hace presente en muchos trabajos, y que este “todo” no llega a solventarse, pues cada integrante tironea para un lugar distinto cuando no desconoce realmente qué es lo que está haciendo en ese sitio.

Lo curioso es que al pensar en el teatro que estamos acostumbrados a ver en cartelera, surge en mí la misma objeción. Hay una grave escasez de objetivos comunes y propósitos comunicativos. Los actores están solos en el escenario, los directores están solos, los vestuaristas, los escenógrafos, los iluminadores cada vez están más solos. Y esta soledad aumenta y se transmite de generación en generación. Claro que no todo es lo mismo. Claro que he visto y sigo viendo, gracias a la vida, trabajos que me llenan de satisfacción. Pero abundan demasiado los otros. Y me da mucha tristeza que a menudo tengan el mismo sitio.

Espero que no se me malinterprete, como espero estar expresándome bien. No desprecio ningún estilo, ningún recurso, ninguna forma de hacer. Sí creo en el teatro como arte de un colectivo que necesita mínimamente tener algo para decir, algo que criticar, algo que reivindicar o destrozar. Sea lo que sea. Del grado de profundidad *que se le cante* al grupo. No importa. Lo que importa es saber hacia dónde se dirige nuestro trabajo. Y lo que importa es saber que no estamos solos.

Gracias a una gran paleta de grupos, en el Encuentro de Teatro Joven se ve de todo. Y así como nos enfrentaremos una y otra vez a ligeros trabajos, nos sorprenderemos con otros de magnífica fuerza creadora.

No es nada complicado participar en el Encuentro. Esto es grandioso y dificultoso al mismo tiempo. Grandioso porque se dan muchas oportunidades, y dificultoso por cómo se manejan a veces esas oportunidades. He visto casos de personas que creen que hacen teatro cuando lo único que hacen es presentarse al Encuentro sin estudios y sin aspiraciones de crecer, creyendo que ya son actores o directores que no necesitan aprender. Es un tema muy difícil pero bastante usual. Existen personas que hasta dictan clases de teatro, pero no quisiera responsabilizar al encuentro de esto. Es una pena que la gente se maree tanto. Por su parte La Movida poco a poco va incorporando mayor rigurosidad. Comenzó añadiendo la prueba de admisión y, aunque no es severa en absoluto, año a año exige un poco más y los participantes trabajan duramente para sobrepasar la instancia (se da incluso que muchas veces los trabajos aceptados involucran o se

estancan no aportando mayores esfuerzos para el producto final).

A la hora de la inscripción para tener la oportunidad de participar en el Encuentro lo único que deberá estar bajo regla será la edad de los actores (hoy de doce a treinta y cinco años), pues los directores y demás implicados podrán participar sea cual sea la edad que tengan.

Según las bases, los trabajadores profesionales del teatro se pueden presentar en nuestra Movida Joven. Pero en la práctica esto se da cada vez menos y hasta me atrevería a decir que ya no se da en absoluto. La masa fue imponiendo reglas propias. Hay una cuestión ética gestada o impuesta en el seno mismo. No está bien visto que un profesional reconocido en el medio se presente al Encuentro (salvo algún docente que figure como director si sus alumnos desean presentarla muestra del taller que dictó), y la gente que comienza a proyectarse debe abandonar el concurso. Creo que es el único factor explícito que deja visualizar con claridad el carácter de concurso que en realidad tiene el Encuentro. Pero más allá de este dato, parece que ese ambiente de competencia que podría sugerirnos la idea de un concurso afortunadamente no se vive, al menos no en forma latente, pues priman las ganas y la alegría de poder mostrar, y no es para menos. El espacio ofrecido es muy seductor. Una hermosa sala colmada de espectadores hace que la prioridad esté en manifestar lo que cada uno tiene para ofrecer. Y eso hace que el ambiente del Encuentro sea muy placentero.

Presenté mis primeros trabajos como actriz, dramaturga y directora en el Encuentro de

Teatro Joven. Tenía catorce años cuando actué por primera vez en 1996. Iba con mi grupo a mostrar nuestra obra. Supongo que a divertirme una vez más como me divertía en cada ensayo. Era el primer trabajo actoral de todos los atrevidos que pisábamos el escenario. Primaba una sensación de incertidumbre. Cierta temor a resultar cualquier cosa. A generar rechazo.

Pero en el Encuentro pude descubrir que mi trabajo como actriz funcionaba, y me llenó de satisfacción aquella antes insospechada fantástica comunicación con el público.

A los diecisiete años, con apenas tres años de talleres de teatro, me presenté no sólo como actriz sino también como dramaturga y directora. No sé qué me pasó. Y no sé por qué sospechaba que me iba a ir bien. Así fue. En esta instancia pude terminar de confirmar que no era disparatado imaginar que podía dedicarme al teatro. Fue así que resolví definitivamente presentarme en la EMAD.

Debo entonces reconocer al Encuentro de Teatro Joven como un puente. Un camino que abre posibilidades o muestra ciertos caminos.

En el año 2003, egresando de la EMAD, volví a presentarme, ya con otras herramientas, y me fue muy bien. Si bien ya tenía propuestas como actriz en el circuito profesional, pude además incursionar en éste como dramaturga y directora en el 2004, año en el que me presenté por última vez en La Movidita. En el 2006 me emocionó y me sorprendió muchísimo que los participantes me eligieran como miembro del jurado.

La verdad es que encontré en el Encuentro de Teatro Joven la posibilidad de ejercitar mi

vocación, y si bien es más que interesante lo que se genera a nivel grupal, quisiera detenerme en lo que sucede individualmente en términos de proyección social. Los dramaturgos y los directores (estos últimos con más fuerza) serán quienes encuentren mayores beneficios en el Encuentro para proyectarse a nivel social si su trabajo es bien aceptado. Supongo que esto sucede por la falta de formación existente para tales rubros. En Uruguay no hay institución alguna que se dedique a formar directores. Salen actores *a patadas* y pocas personas hay con herramientas directivas que los puedan encauzar y apoyar debidamente desde la dirección.

Tenemos por suerte buenos directores, pero otros pueden significar un peligro. Necesitamos más directores que trabajen con los actores. Que los impulsen y los acompañen en su proceso creativo. Así como necesitamos más actores que sean por sobre todas las cosas personas humildes que al servicio del teatro se dejen dirigir, pues sin una parte no estará la otra, naturalmente. Y cuantos menos directores de actores haya: más actores que trabajen solos y se repitan habrá. Necesitamos que nos enseñen a dirigir como nos enseñaron a actuar porque de este modo crecerá también nuestra calidad actoral. Y vuelvo a tomar la piola que solté hace un momento: los directores que tengan éxito en el Encuentro serán tarde o temprano recibidos en el circuito profesional. Pero no sólo los buenos directores. Todos aquellos que se lo merezcan. Pienso en personas hoy conocidas en el medio que hayan transitado por el encuentro y rápidamente desfilan por mi cabeza un montón de personas y

grupos: Roberto Suárez, César Troncoso, Gabriel Calderón, Los Bosquimanos, L'arcaza, Verónica Perrota, La Ovidio Titters Band, Marcel Sawchick, Lucía Arbono, etc., etc., etc. La lista es larga y apetitosa.

En octubre de 2008 ya tendrá lugar el decimoctavo Encuentro de Teatro Joven dentro de la octava Movidita que creció a partir de éste incorporando

otras disciplinas artísticas. Es realmente conmovedor que exista tal espacio creativo. Y la repercusión que está teniendo a nivel social es muy feliz y contundente. Murga Joven es el ejemplo más concreto: Agarrate Catalina, Queso Magro y La Mojigata emergieron con justicia de la Movidita y le han aportado muchísimas innovaciones a nuestro Carnaval ganando un prestigioso lugar que bien merecido tienen.

LO NUEVO

