

Dossier/6

La Semana - EL DIA 12 de mayo de 1990

4^{ta} MUESTRA INTERNACIONAL DE TEATRO DE MONTEVIDEO



Bajo el signo de la diversidad

Por cuarta vez se realizó en Montevideo la Muestra Internacional de Teatro organizada por los críticos y con los auspicios del Departamento de Cultura de la Intendencia de Montevideo y Montevideo Refrescos S.A., entre muchos otros. Por cuarta vez nuestra ciudad fue una fiesta del teatro, un gigantesco y polifacético escenario que arrebató a los teatreros uruguayos e invitados y al público en un torbellino de propuestas diferentes, espacios y escenarios nuevos, con canto, baile, mimica, bajo el signo de la diversidad; una diversidad que polarizó opiniones y generó múltiples polémicas.

Desde las acrobacias y la desenvoltura de Sganarelle en *Senhor de Porqueiral*, la simpatía y picardía del mimo canadiense (Omer Veilleux) o la impecable técnica no sin rasgos de humor de *Attention la marche*, a la severa belleza del espectáculo inglés (Sara) o la entrañable txalaparta, el instrumento que trajeron dos pastores vascos incorporados al grupo Bekereke en *El vendedor de ilusiones* en el

magnífico escenario de la estación de A.F.E., con las repeticiones gestuales y verbales de la obsesiva puesta en escena de *La Zaranda* (Vinagre de Jerez) o la intimidad que logran crear los italianos en ese encuentro con grupos de 15 espectadores en las pequeñas piezas de la EMAD, el sabor popular lleno de ritmo y vitalidad de *La negra Ester*, el sarcasmo y la irreverencia de *Postales Argentinas* o la fina ironía de *El contrabajo*, todo pareció buscar —dentro de un muy buen nivel general— la máxima variedad de propuestas.

Pero, además de los espectáculos invitados, un aspecto importante del festival lo constituyeron también los talleres: más de una docena, con maestros reconocidos internacionalmente. A todo lo cual hay que agregar una veintena de espectáculos uruguayos, la presencia de críticos, actores, técnicos y directores extranjeros y un número aún mayor de artistas y técnicos uruguayos (incluyendo una delegación del interior especialmente invitada por los organizadores y nombrada por A.T.I.), con 55 funciones de espectáculos invitados y un número similar de espectáculos nacionales en 10 días, que movilizaron a unas 20.000 personas en una verdadera fiesta, con todo lo que ésta implica de remoción de costumbres y rutinas.

Esta intensificación de las emociones y experiencias en una verdadera ruptura de lo cotidiano, es también una oportunidad para reconsiderar estilos y tradiciones, lenguajes y fórmulas, en un intercambio que dará cada vez mayores frutos, en la medida en que se amplíe el círculo de los participantes, incluyendo mayores bonificaciones para los estudiantes, los sindicatos y los profesores, mediante convenios, ventas de entradas a instituciones, etc.,



buscando un verdadero reencuentro con el gran público.

Ese será el nuevo desafío para los organizadores, así como la necesidad de multiplicar las zonas de contacto y de intercambio con los teatreros uruguayos, como característica que ya han señalado algunos observadores extranjeros y que debemos acentuar.

Roger Mirza

N Notables contrastes: un diálogo entre la palabra y el cuerpo

INGLATERRA

"Sara" o "Miss Sara Samson" de G.E. Lessing, por el grupo inglés Cheek by Jowl (sala Anglo) era uno de los espectáculos más esperados del festival. En primer lugar porque el elenco ya nos había deslumbrado en la II Muestra (1986) con su montaje de Sueño de una noche de verano, pero también porque se trataba de un estreno mundial absoluto en Montevideo, por un grupo que ya ha adquirido notoriedad en Europa y que presentaría el espectáculo dos meses después en Londres. En este sentido el equipo volvió a demostrar su excelente nivel con una impecable dirección de Declan Donnellan, aunque sin la audacia del montaje anterior. Por otra parte este teatro de texto, que rescata una obra aún no estrenada en Inglaterra, del más importante autor de la Gran Ilustración Alemana, contrasta con la mayoría de las propuestas de esta IV Muestra Internacional que se orientan hacia un teatro menos discursivo y más simbólico.

Con gran habilidad para el

manejo de los movimientos, la distribución del espacio y el juego escénico, incorporando a los músicos —a veces también personajes— en escena, el director crea, a través de la regularidad de los desplazamientos en espiral para entrar o salir, verdaderas fronteras entre el interior y el exterior, sugiriendo también diferentes ambientes. Un radical despojamiento escénico, por otra parte, reduce a un único sillón central toda la escenografía, lo que contrasta con el hermoso y opulento vestuario de época, realzado por una magnífica iluminación, sabia también para jugar con los sombríos y fuertes contrastes —con algo de algunos cuadros intimistas de Latour— como en la escena de la agonía y muerte de la protagonista.

Así, toda la atención se concentra en la belleza plástica del conjunto y, sobre todo, en la maestría del juego de los actores, con escenas de antología como la del enfrentamiento entre Sara y Marwood, la anterior amante de Mellefont, en un espectáculo de gran calidad.



CANADA

Omer Veilleux ("Homero (mara)villoso, oh/maravilloso") de y por Yves Dagenais (Québec, Canadá) (Sala Anglo), es un espectáculo unipersonal lleno de encanto, de picardía y ternura. A partir de una técnica de mimo y de clown, Dagenais crea a ese personaje, con pleno dominio de sus recursos y sin falsos alardes, con una sencillez y facilidad que no debe confundirse con la improvisación ni con la ingenuidad, consiguiendo una excepcional comunicación con los espectadores.

Desde el comienzo se entabla un diálogo mudo entre el payaso de máscara blanca y gorra y el público, en un reconocimiento mutuo en que los espectadores pueden ser convocados, interpelados y ridiculizados, pero siempre con simpatía y calidez que generan la inmediata complicidad. Como nos comentó el propio Dagenais (ver entrevista): "Puedo darle una cachetada al espectador —literal o metafórica— pero siempre viene luego la caricia, como en la vida...". Del mismo modo el espectáculo incluye la sátira, la reflexión, observaciones perspicaces sobre conductas y psicologías humanas, junto a la risa, con un permanente llamado a la solidaridad y un alegato antibélico.

CHILE

La negra Ester, de Roberto Parra, por el Gran Circo Teatro (Chile) (Sala El Galpón) bajo la dirección de Andrés Pérez, resultó uno de los espectáculos más polémicos de la Muestra. Con un formidable montaje que incorpora con soltura diversos recursos brechtianos, un gran despliegue escénico, gran variedad de cuadros, un grupo considerable de actores, músicos en escena,

canciones y bailes en cuidadosa coreografía —con notable escena de una pelea a cuchillo— y un tono marcadamente popular, el espectáculo tiene un ritmo riguroso, en una concepción coherente y un estilo impecable.

Presentado por un relator el texto narrativo en verso que narra la melodramática historia de amor entre un poeta bohemio e inconstante, autor de canciones populares y una prostituta de intensas pasiones y gran entrega, sirve de hilo conductor para presentar ambientes, escenarios (particularmente el prostíbulo) y costumbres populares, en un estilo que retoma varios códigos y referencias regionales y de época —de los años '20 a los 50— con un gran trabajo de todo el equipo.

Atenta a todos los detalles la excelente dirección de Andrés Pérez cuenta también con una rica coreografía y vestuario, con sorprendentes efectos de un maquillaje utilizado como máscaras de época de burlona exageración grotesca y un conjunto de tres músicos que también cantan y tocan la guitarra, el acordeón, la trompeta, la batería, la flauta, etc. pasando del jazz al vals o a la canción francesa, del bolero a la cueca o a la samba, sin contar los más variados efectos de sonido, interviniendo como un elemento vivo para comentar, reforzar o provocar la acción, casi como otro personaje, imitando el grito de las gaviotas, el viento, las olas a orillas del mar, un barco o sugerentes sonidos menos descriptivos. Contribuye también a la eficacia del espectáculo, una escenografía que amplifica el espacio hacia lo alto y los costados, con torres, escalas, galerías, de impecable y sencillo diseño, así como un magnífico elenco, con actores que cantan, bailan y actúan con notable ductilidad, en un gran espectáculo.

R. M.

Cuarta Muestra Internacional de Teatro de Montevideo

BRASIL

TEATRO SOLIS:
"SENHOR DE PORQUEIRAL" adaptación de texto de Molière, por Grupo Tapa de Sao Paulo, dirigido por Eduardo Talentino de Araújo.

INGLATERRA

TEATRO DEL ANGLO:
"SARA" de G. Lessing. Grupo "Cheek by Jowl" con dirección de Declan Donnellan (Director Asociado del Teatro Nacional de Gran Bretaña). Estreno mundial en Uruguay.

ESPAÑA

TEATRO CARLOS BRUSSA:
"VINAGRE DE JEREZ" por el Grupo La Zaranda - Teatro Inestable de Andalucía La Baja con Dirección de Juan Sánchez.
"EL VENDEDOR DE ESPEJISMOS" por "Bekereke". Dirige Elena Armengod.

FRANCIA

TEATRO SOLIS:
"ATTENTION LA MARCHE" por el Théâtre du Mouvement con Dirección de Claire Heggen e Yves Marc.

CANADA

TEATRO DEL ANGLO:
"OMER VILLEUX" de y por Yves Dagenais. Un nuevo estilo que mezcla el teatro mudo y el clown.

ITALIA

ESCUELA MUNICIPAL DE ARTE DRAMÁTICO:
"Visita ai parenti" de Aldo Nicolaj, por la Commedia Popolare Italiana, dirigida por Walter Manfrè.

ARGENTINA

TEATRO DEL NOTARIADO:
"POSTALES ARGENTINAS". Creación colectiva del Grupo Sportivo Teatral de Buenos Aires, con Dirección de Ricardo Bartís. Una visión apocalíptica del Buenos Aires futuro.
TEATRO CARLOS BRUSSA:
"MAL DE PADRE" de Lars Noren. Dirección: Alberto Ure, con Federico Luppi, Norberto Díaz y Emilia Mazar.

CHILE

TEATRO DEL NOTARIADO:
"EL CONTRABAJO" de Patrick Süskind. Dirección: Marla Elena Duvauchelle, con Héctor Noguera.
TEATRO EL GALPON:
"LA NEGRA ESTER", espectáculo popular con música, canciones y danza. Dirección: Andrés Pérez.

VASCOS y FRANCESES

L

La eterna dialéctica de lo abstracto y lo concreto

3

ESPAÑA II: "EL VENDE-
DOR DE ESPEJISMOS", por
Bekereke. Dir. Elena Armen
God. Estación AFE.

FRANCIA: "ATTENTION
LA MARCHE", por Theatre du
Mouvement. Dir. Claire Heggen
e Yves Marc. T. Solis.

Hay curiosas coincidencias en estos dos grupos tan disímiles. El Bekereke es vasco —y por lo tanto perteneciente a una cultura marginal y marginada—, cuyos integrantes viven en caseríos de manera a veces casi autosuficiente. El Theatre du Mouvement, en cambio, es una compañía "urbana", en el seno de uno de los principales focos —estéticos y económicos— de la cultura mundial. Mientras que éste permanece en elevados niveles de abstracción formal, con un espectáculo para salas convencionales y un elenco ultraprofesional, aquél alterna ambientes no convencionales y el teatro callejero, popular.

Las semejanzas son otras. Ambos de alguna manera "arriban" al teatro desde fuera; ambos experimentan con elementos situados al margen de las formas mayoritarias o más comunes de expresión teatral, ambos juegan con la doble cara de lo abstracto y lo concreto de los significados.

Similitudes y diferencias que hacen a las características de ambos grupos, pero también al teatro mismo. Y al arte, y al hombre.

Todos los integrantes del Bekereke llegan al teatro a través de representaciones callejeras, encuentros casuales o amistades, vinculados por la pertenencia a una cultura periférica y en algunos aspectos agónica, en medio de la Europa continental. Los actores del TM provienen por su parte de la escuela de mímica corporal de Decroux (maestro de Marceau): aportan menos una vivencia colectiva y ancestral, una depurada comprensión y manejo de la expresividad del cuerpo y el movimiento, nutrida por la danza y el teatro contemporáneos.

Ambos se aproximan a la relación entre la forma abstracta y su significado, como vehículo, operador o concreción del sentido. La dirección de tal aproximación es, en cambio, inversa.

METAFISICA DE LA FORMA

El TM entiende el movimiento como expresión que tiene su propia estética y, lo que es más importante, que es capaz como ningún otro elemento de expresar cierto aspecto formal, abstracto y universal de la realidad humana. Los escasos textos corresponden a este sentido universalista, en el que la palabra juega un papel relativo.

Si estamos lejos de la alegoría, no es porque el movimiento carezca de significaciones puntuales y referencias concretas. El ciclo vital, el poder y la dominación, los tipos humanos, son algunos temas que ocupan el espectáculo. Pero ese simbolismo no trae nunca una visión unívoca, una sentencia o un mensaje. Se trabaja con esquemas abstractos y generales de esos temas, demostrando mecanismos, experimentando formas.

No la vida, del nacimiento a la muerte, o el poder y sus mecanismos para citar dos ejemplos, sino la esencialidad de ese movimiento vital, la "metafísica" de ese poder.

Esto es muy claro en la espectacular escena del calzado. No se pintan figuras típicas, sino que cada actor, al calzarse determinado tipo de zapato es "teñido" por una forma determinada ("obrero", "deportista", "adolescente", etc.). Como si antes fuera un ser neutro, una mera posibilidad abstracta, elabora su personaje sus movimientos y sus gestos sobre dicha "forma". Pero no es nunca UN deportista o el obrero de una fábrica, es la quitaesencia abstracta, general (¿Metafísica, universal?) del deportista o del obrero. El personaje encuentra su persona en el ob-

jeto que lo cualifica, adquiere humanidad concreta y existencia real en él. Antes de eso es una forma indeterminada ("hombre", "mujer").

Francés como el que más, el TM persigue la forma abstracta, atemporal y trascendente, por debajo del sentido particular de las cosas. Lo que lo liga, evidentemente, a una tendencia de las últimas tres décadas que se interesa menos por la concreción particular de la forma que por la estructura de la que participa.

LA REALIDAD: FORMA Y SUSTANCIA

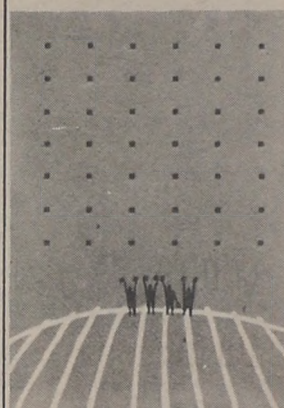
Los actuales integrantes del Bekereke, por su parte, aportan a su espectáculo la contramirada de una vida y una cultura ajenas y distintas situadas en el seno de la propia cultura occidental.

Alguno de ellos debuta en teatro con esta obra, y la propia Elena Armengod comenzó con representaciones universitarias y callejeras. (Al igual que Yves Marc, quien confiesa estar aproximándose recientemente al universo de la teoría y la práctica teatral, Armengod realizó personalmente sus estudios al respecto).

También ellos trabajan la relación de lo abstracto y lo concreto, la forma y el sentido, en la conciencia de que solo a través de tal dialéctica puede obtenerse un auténtico realismo y un verdadero conocimiento.

Pero trascienden la experimentación abstracta para acceder a niveles universales de significación reconocibles por el espectador —resultado, en parte, según Armengod, de la dinámica del teatro callejero—.

La escenografía relacionada activa y creativamente con la dinámica de los personajes, la fluctuación dinámica de los límites entre escenario y público, y escenario y mundo externo, la música entendida como lenguaje es-



pecífico para expresar sentidos también específicos, el mismo ambiente del andén de AFE, todo ello juega con esa zona móvil donde abstracción, fantasía, sueño y realidad se interpenetran para hablarnos más y mejor.

Todo forma un organismo vivo y palpitante, especie de espectáculo total. Tan mágico que no parece real; tan real, que no parece mágico.

ENRIQUECER EL TEATRO PARA ENRIQUECER LA VIDA

El enriquecimiento del lenguaje teatral, del que estos dos espectáculos son ejemplos soberbios, es uno de los principales resultados de esta IV Muestra.

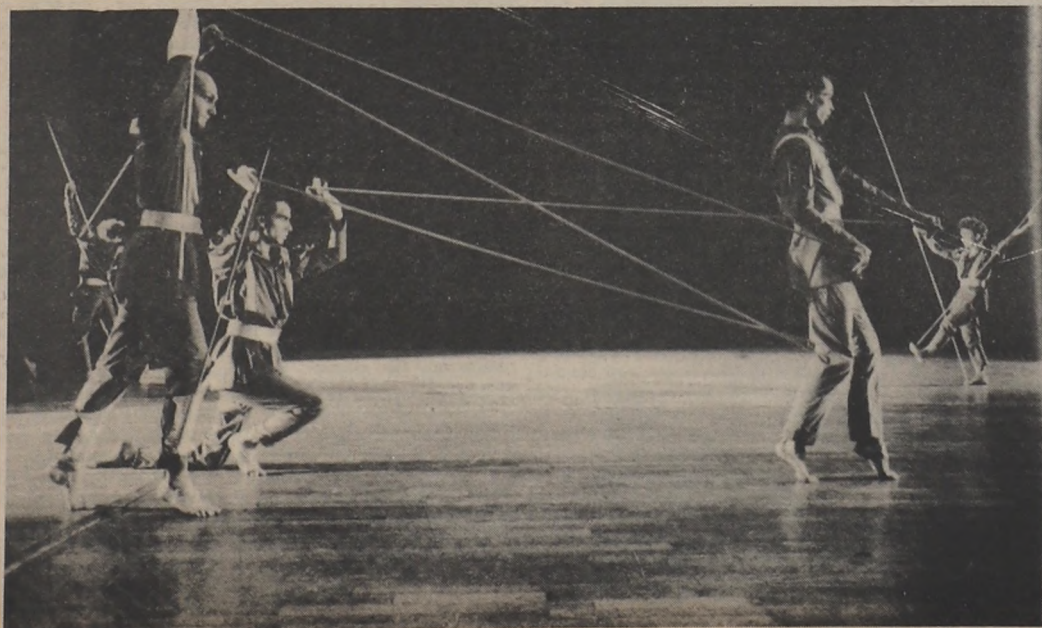
Nadie duda que el teatro es una de las formas más ricas de comunicación. Se caracteriza por unir la fantasía a una cuota imprescindible de realismo, por ligar estrechamente cualquier abstracción a un vehículo concreto, por humanizar y encarnar todo contenido ideal o abstracto.

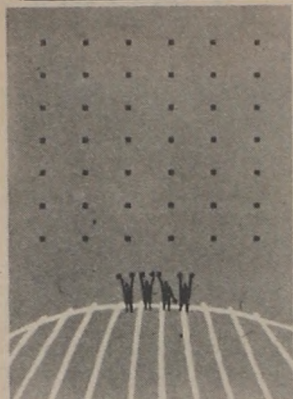
Ambos grupos trabajan sobre esta cuestión. Si bien la pasmosa exactitud ultraprofesional del TM, su "formalismo" nos pueden sonar a "retórica francesa" a un público más consustanciado con la realidad transfigurada del Bekereke (algo así como lo que en la prosa americana recibió el nombre de "realismo mágico"), ambas formas son fructíferas y enriquecedoras de lo teatral y de lo humano.

Bajo estas diferencias late, evidentemente, una propuesta existencial distinta. Las imperfecciones que tiene el espectáculo español son, al fin y al cabo, las imperfecciones de la vida, estilizada al máximo por el TM.

Es por esto que opinamos que el Bekereke no presentó, ni cerca, el "mejor espectáculo" de esta Muestra. "Mejor" han sido el TM y quizás "La Zaranda" o "La Negra Ester". Fue sí, el más vivo, el más auténtico, el más enriquecedor. (Es decir, el mejor).

Emilio Irigoyen





R

RICARDO BARTIS

“No regalar la temática nacional al naturalismo”

Ricardo Bartis, actor y director argentino, se caracteriza por la elección de un teatro antinaturalista, contestario también en sus formas. Su puesta en escena de “Postales Argentinas” ha merecido varios premios en Argentina y en América Latina y el espectáculo ha sido invitado a numerosos festivales en Europa y en América.

—“Postales Argentinas” entra a caballo en el territorio de los mitos rioplatenses. ¿Con cuáles y por qué esa búsqueda?

—A mi me da la impresión, viéndolo ahora, es decir, a la distancia, que además de una opinión sobre los mitos, es una opinión sobre las opiniones de los mitos porteños o rioplatenses, o sea que establece una modalidad de discusión con ciertos tratamientos que se han hecho sobre algunos temas. Como ser el tango, la madre, la necesidad de la trascendencia del hombre, el lugar de la mujer, el amor como hipótesis de salvación, la muerte como una situación que sobrevuela de manera continua.

A mi entender tiene un tratamiento sobre cierta iconografía y mitología porteña; son tan arquetípicas las situaciones que también entabla una discusión

con modalidades de opinión, con modalidades de hacer teatro. No sólo reivindicando nuestra precariedad como un lugar desde donde se puede producir y donde nuestro imaginario adquiere una voz más personal inclusive con una precariedad de ideas.

¿Por qué?

Porque estamos en un momento en que la Argentina se percibe, después de la expectativa de la democracia como un lugar donde está todo muerto, como manifestación de la falta de un proyecto como nación. La sensación es de que Buenos Aires se va convirtiendo en una ciudad fantasmática, donde el tema de la nostalgia que siempre estuvo presente en el tango y la literatura, la presunción de algo que pudo haber sido y ya no es más, se manifiesta de una manera brutal, con una sensación de tristeza y desazón, sin ilusiones. También un sentimiento personal, una preocupación por tener que hablar de algo y al mismo tiempo no tener nada muy claro para decir. Y estar sintiendo dentro de esa incapacidad la importancia de tener que decir algo.

—¿Cómo se vincula esto con el plagio?

Bueno, no casualmente el personaje intenta hacer algo que no puede, refleja una situación personal dilemática y está apelando a cualquier cosa para decir algo, a plagiar, a la sensación de sentirse limitado.

Por otro lado estaba la intención de establecer una discusión con la modernidad, no sólo con un teatro tradicional como es el rioplatense, sino con aquellas influencias que nos siguen llegando como modas, el discurso de la postmodernidad, que se estableció en el teatro como mera ironía sobre ciertos comportamientos pero que abandonaba ciertas reglas que hacen a las situaciones teatrales, por ejemplo, trabajar sólo con sketches. No hay que regalarle la temática nacional a un teatro naturalista, como hacen los que buscan lo no convencional sólo por el lado de lo disparatado o lo exagerado, corriendo el riesgo de convertir el teatro en mero divertimento, sin oponerse a lo tradicional en el campo de lo teatral. Creo que con “Postales” lo logramos.

—En Postales hay un tono de comic que lo emparentaría con esas búsquedas de la postmodernidad el personaje se parece a Pepe Arias pero tiene un tratamiento que lo trasciende pues se constituye en una visión descarnada, impiadosa y a la vez tierna que evita lo paródico. ¿Es así?

“Yo creo que la investigación en lo teatral se centra sobre dos o tres puntos, aquello que tiene relación con el campo de lo espacial, aquello que tenga que ver con la estructura dramática y la noción de personaje”, y aquello que tenga que ver con el lenguaje en el sentido de la puesta y el trabajo del actor. Dentro de eso también la intención era reivindicar el lugar del actor como productor del fenómeno más singu-

lar en el hecho teatral. Que fuera en el cuerpo del actor que se narrara el lenguaje, por decirlo así. ¿Qué era el lenguaje? Un campo de ironía, en la presunción que la ironía entraña una opinión y nos permite ser más descarnados, como decías.

Porque no tenemos lo apelativo de lo dramático o de lo trágico como sentimiento casi de expiación, sino una mirada muchísimo más cruel de algunas cosas generales y algunas muy particulares de la condición argentina. Por ejemplo nuestra estupidez, que se manifiesta en la idea de que tenemos que ser algo y estamos obligados a mostrarnos de cierta manera, que somos muy patéticos. Por otro lado en esas cosas tan patéticas y tan ridículas, a nosotros se nos va la vida y entonces había que mostrarlas de una manera muy amorosa, por otro lado con la ciudad y con ese personaje que tiene una ingenuidad pavorosa y sufre, pero por otro lado si lo mirás bien es un asesino, e intenta desesperadamente cumplir un mandato que no sabe de donde le viene, este mandato paternal tiene que ver con lo psicológico pero también con lo que hay en el país en términos políticos. Somos generaciones que hemos tenido el mandato de hacer la revolución y no hemos podido con un padre casi hamletiano que nos hablaba desde arriba, que era Perón. Y hay frases en la muerte de Pamela que fueron dichas en la muerte de Eva, y frases de San Martín.

Pero todo eso no fue pensado en términos de unidad, sino en forma de rompecabezas, como una cultura de fragmentos, porque nuestra historia son pedazos, fragmentos que se articulan en un orden que no sabemos cuál es, y es reflejo de la visión ideológica de la realidad pero también del arte, que no tiene unidad.

Hay que fracturar esa presunción de unidad; la estructura dramática no es entonces una forma inalterable y un personaje no es unidad psicológica, sino que es un campo de ideas.

También hubo casualidades que determinaron esta estructura, si no es posible que hubiera sido otra, por un problema de tiempo, menos obvia. También en el proceso aprendí a que contenga el error, uno busca lo más brillante, pero en “Postales” más allá de su solidez, tiene algo de estar al borde del error todo el tiempo, tiene un gran nivel de permiso en como se cuenta la situación, es muy ingenuo.

“Además nosotros vivimos en sociedades accidentadas, fragmentadas. Y en la actuación cuando hace algo el actor, que transgrede las reglas de lo escénico hasta el tentarse o cuando está al borde del fracaso, se manifiesta lo más personal. Buscamos reivindicar al actor para que no sea un simple repetidor del texto como en el naturalismo o un mero eco del imaginario del director como en ciertas vanguardias.

Luis Vidal



A

ARGENTINA

Mitología popular con poesía e ironía

En “Postales Argentinas” nos encontramos ante un espectáculo que aborda la mitología bonaerense en sus reverberaciones iconográficas y en sus encarnaciones lingüísticas, expresiones de un discurso que representa el imaginario colectivo en un tratamiento escénico singular y de gran eficacia.

Lo nacional y lo popular tomados como punto de partida — casi un ajuste de cuentas — que incluye el afán de trascendencia tanguero y el amor que nunca muere o la viejita querida, volcados lúdicamente en una mirada



T

TRES TALLERES PARA ACTORES

La creación de un personaje orgánico

"Traducción de las fantasías en espacio de creación teatral", por Ricardo Bartís (Argentina), 6 horas.

"Taller de Semiótica teatral: 'El Astillero' de J.C. Onetti", por Amanecer Dotta (Argentina), 10 horas.

"De Barba a Stanislavski", por José Luis Valenzuela (Argentina), 8 horas.

El recurso a la creatividad interior del actor, su trabajo con el cuerpo y con objetos para elaborar la globalidad de un personaje, fue el tema común, casualmente, de los 3 talleres desarrollados en la Alianza Francesa. Los tres expusieron un trabajo con la MATERIA o sustancia del trabajo del actor: su cuerpo. Dicho trabajo persigue adiestrar al actor en la búsqueda de lo que es el componente primario de su expresión: la configuración de una totalidad kinésico-corporal, encarnada en el personaje, y plausible de operar con todos los elementos exteriores (texto, objetos, escenografía, improvisaciones, sucesos inesperados, etc.).

La importancia de estas actividades, tanto por los originales como por la seriedad y sistematización de los tres talleristas, quedó confirmada en la recepción que tuvieron en los actores uruguayos que participaron de las mismas.

TALLER A TALLER

Bartís realizó ejercicios de entrenamiento de lo imaginario e intelectual en expresión exteriorizada. Se interesa por alcanzar una continuidad en el discurso general del actor, en todos sus niveles y con todos sus aspectos expresivos.

Para ello incluye también la relación dialéctica o contradictoria de distintos aspectos (la for-

ma de pensar, el movimiento, la posición de la espalda, la voz, la mirada, la reacción instantánea, etc.).

Valenzuela recaló la necesidad de un dominio absoluto del cuerpo entendido como recepción y canalización de su propia configuración expresiva. Para ello ejercita la automatización de un movimiento sobre el cual introducir variaciones, búsquedas, en permanente equilibrio y desequilibrio. Su conocimiento riquísimo de la sustancia corporal, apoyada en numerosas prácticas orientales, le permite arribar desde otro lugar al resultado perseguido por Bartís: el dominio de una unidad expresiva, de una sustancia en base a la cual el actor puede elaborar cualquier aspecto de la actividad del personaje en cuestión.

Dotta, por su parte, aunque con más amplias referencias teóricas, ensaya una aproximación hacia el mismo sitio a partir de una búsqueda en la improvisación de los actores. Su Teatro del Ensayo consiste en la búsqueda por parte del actor de la MATERIA de la que habla Valenzuela, entendida por él, al actualizarse en un personaje particular, como la forma que determina toda su actividad. A partir de allí el actor investiga con las situaciones que salen de la improvisación colectiva sobre la base de escenas previamente escogidas del texto.

Un juego libre (anarquista quizás, pero no anárquico), donde la ficción es rastreada a partir de la realidad de una representación teatral. Es por esto que influye en el resultado el estado anímico del actor, la evolución a veces bien casual de la acción, del resto de los actores y hasta de la participación que pueda tener el público (y el técnico, con permiso para introducir música o luces de manera también improvisada).

Seguramente estos talleres tuvieron gran importancia para los actores uruguayos que participaron de ellos, ya que suelen carecer de ese trabajo interior y reconcentrado, de manera sistemática, como el que realiza Valenzuela. Incluso los más formados en este sentido pocas veces poseen la profundidad esencialista del trabajo del maestro argentino.

Por su parte, la eficacia didáctica de Bartís y su trabajo concreto con el dominio expresivo unificado —que explica buena parte del formidable desempeño de los actores de "Postales Argentinas"—, y el juego de libertad y de control en la improvisación de Dotta, son otras fuentes importantes para una Muestra que se caracterizó, precisamente, por un muy rico cúmulo de enseñanzas en la materia teatral.

E.I.

tierna y despiadada a la vez. Esas temáticas no analizadas brechtianamente ni reflejadas (qué palabra con sabor añejo) frente a una mesa con platos humeantes, sino utilizadas como elementos de un caleidoscopio violentamente irónico en una propuesta formal desafiante.

Sumemos a los aciertos de la temática aludida, varias características que lo vertebran en su atractivo. Por un lado el bandleonista (con su instrumento de origen alemán) que no sólo va pautando las escenas y los momentos como lo hemos visto en otros espectáculos (Omar Grasso fue pionero de la música en vivo), sino transformándose en un actor más, que sigue las escenas paso a paso con cierto escepticismo.

Otro punto es el manejo de los objetos que se integran como un código multiplicador en sus referencias y se transforman según lo pauten el juego de los actores; así, un paraguas se convierte en una terrible hipodérmica, un tubo de teléfono en dos copas de champaña, los diarios apilados dan imagen de lo que fue y amarillea en un rincón, afán de inútil perdurar o la di-

mensión poética del pájaro que se extrae del pecho del protagonista.

La visión de la madre dada en un juego de cartas tramposo o la aparición de Pamela ángel, son dos momentos de relieve que fascinan por su simplicidad e ingenio, una combinación seductora de difícil resolución que, en "Postales", se logra imaginativamente.

La apelación a textos de poesías, frases hechas y oratorias políticas, acentúan el carácter de irrealidad que se hace presente en la obra y a la vez establecen puentes con nuestras propias imágenes y visiones colectivas.

Y por último queremos destacar las actuaciones no sólo por la solvencia con la que resuelven las distintas instancias de ternura o maldad, de ingenuidad y gravedad, sino por el estilo gestual y energético que se ensambla con el tono global del espectáculo, que es sin duda producto de una búsqueda conjunta al director y autor. Muestra un fértil camino de creación, forjando el pájaro de la imaginación que nos acerca a nuestra identidad perdida o nunca encontrada.

L.V.



E

ESPAÑA

La embriaguez de la imagen

El grupo andaluz que se presentó en la sala Carlos Brussa alcanzó prestigio internacional con su anterior espectáculo titulado "Mariameneo, Mariameneo", que pudimos presenciar en la muestra del 88, constituyendo una propuesta polémica por su originalidad y estilo expresivo.

En "Mariameneo" se destacaba la preeminencia de la imagen ante la ausencia de un texto estructurado, con la memorable escena de la ventana donde la eterna espera de un futuro mejor quedaba retratada en los rostros de los personajes; la valorización de los objetos donde la textura de la madera como material perecedero y símbolo del trabajo humano, se destacaba como un elemento expresivo altamente significativo; el travestismo de los actores con una figura materna ancestral casi terrorífica; la repetición obsesiva de acciones físicas y parlamentos con aquella pregunta sin respuesta: "¿Qué hora es?", acentuando la circularidad temporal y la asfixiante tradición telúrica.

En "Vinagre al Jerez" se retoma este estilo expresivo con varias de esas características. En ese sueño tabernario o ese delirio escanciado los actores, de excelente técnica, inician la acción cuyo único motivo es un posible viaje que nunca se concretará. Son músicos andaluces que rasgan una guitarra deteriorada en una suerte de borrachera perpetua remarcada por un decir pastoso y un andar de precario equilibrio. La música irrumpe cada tanto con su pasodoble violento que marca el inicio de una acción repetitiva, girar en bicicleta o dar vueltas a una noria —sacacorchos— cruz que es instalada en el centro del escenario. Pero el deterioro es el signo constante, así como una alusión al tiempo, que si en "Mariameneo" era el tiempo detenido, aquí es el tiempo que todo lo corroe, lo desgasta, incluso el sueño incumplido de emigrar.

Hasta ese final donde una orquesta fantasma se adueña del escenario, el esqueleto nos muestra que nadie sale de esa taberna de fin del mundo repleta de aserrín.

La repetición de las acciones sincronizadas y los parlamentos, que potencia la opresión telúrica, es una virtud que por su abuso se convierte en una debilidad del espectáculo, al perder sorpresa y acentuar la monotonía del devenir. También dentro de esta tenue pesadilla escénica de vertedero de imágenes casi metafísicas, hay un toque de belleza cristalizada —aunque belleza al fin— que ya estaba en "Mariameneo" y que hace perder emotividad en la percepción.

El desafío de la búsqueda escénica es lograr la originalidad, pero al insistir en lo que puede ser un sello expresivo distintivo sin una nueva potenciación, nos da la impresión de ser un producto tensado al máximo en sus posibilidades. Un vaso de jerez siempre gustoso y tentador pero con riesgo de desbordarse.

L.V.

CHILE

La soledad de un hombre pequeño

Dentro del contexto de un festival, con su variedad de propuestas y despliegues escénicos, un monólogo resulta por lo general una presencia un tanto desvalida en la comparación con otros espectáculos. Recordemos como dato de interés el origen del monólogo en la historia del teatro. Nace como respuesta a una prohibición. Los actores de la Comedia Francesa en 1718 envidiosos del público que acudía a ver los espectáculos consiguen que se prohíba a los cómicos de los suburbios hablar en el escenario; éstos, cuatro años más tarde, consiguen un pequeño avance: que un actor, uno solo, pueda hacer uso de la palabra. Y surge el monólogo según nos cuenta Xavier Fabregas, que cumple dos funciones: la exhibición del actor y la introspección del personaje.

En "El contrabajo" dirigida por María Elena Duvauchelle, el autor alemán —traducido por nuestra Mercedes Rein— cumple cabalmente con esa necesidad de autoanálisis del personaje que al igual que el personaje de su nove-



la "La Paloma" presenta ciertos rasgos obsesivos dentro de una existencia monótona. En este caso una relación de amor-odio del contrabajista con su instrumento, cuyo tamaño y escasa autonomía le crean distintas dificultades al personaje, las cuales nos son transmitidas directamente, apelando a nuestra comprensión, en esa habitación aislada de los sonidos del mundo exterior con una nota permanente de ironía, que incluso permite una serie de consideraciones sobre el arte musical, en las cuales el más perjudicado es Wagner. Entre las tribulaciones del integrante "de una orquesta del estado", son especialmente eficaces las referidas a las dificultades para hacer el amor en la misma habitación que domina con su presencia el contrabajo, adquiriendo una celosa dimensión humana. La estructura dramática planteada por Suskind mantiene una ateriopelada fluidez que nos desnuda la soledad y la pusilanimidad del instrumentista abrumado por su partenaire inanimado.

Decíamos que el lucimiento del actor y sus cualidades histriónicas son fundamentales en un monólogo, y en Héctor Noguera encuentra un actor con un natural dominio escénico, logrando una comunicación inmediata con el público.

Sin embargo el espectáculo no logra alcanzar la potencia virtual que el texto posee, tal vez por una puesta demasiado estática, donde el actor articula sus escasos movimientos alrededor de un sillón, donde la presencia del contrabajo, si bien se agranda a medida que pasa el monólogo, no es integrada físicamente por el actor; y donde, por último, el encare del texto se regusta en la simpatía del personaje, no profundizando en el patetismo de esa existencia demasiado pequeña.

L.V.

ARGENTINA II

Mal de todo

ARGENTINA II: "MAL DE PADRE", de Lars Noren. Dir. Alberto Ure, con Federico Luppi, Norberto Díaz y Emilia Mazzer. Sala Carlos Brussa.

Uno de los herederos suecos de Strindberg, Noren (Estocolmo, 1944) combina sordidez naturalista con una totemización casi freudiana de las figuras familiares, en una dramaturgia áspera y sin concesiones de ninguna especie. "Mal de padre" (o "La valentía de matar") es la última pieza de una trilogía dedicada a la familia entendida como lugar agobiante, en el que los individuos viven en mutua dependencia, desarrollando mezclados el amor y el odio. "Es una lucha constante por liberarse de la opresión, del agobio paralizante. Y la liberación parece exigir la muerte del opresor". (F. Uriz)

TELETEATRO
"A LA SUECA"

El comentario anterior, de un crítico español, deja en claro la dificultad de transformar el tan sueco drama de Noren en una comedia porteña.

La fama de Ure, conocido por sus puestas polémicas, y para algunos el "enfant terrible" del teatro argentino, se resiente mucho con esta verdadera telete-

atralización de un texto inflexible y seco.

Recontextualizar el texto, incluso renunciar al interés atormentado de Noren por los conflictos familiares llevados hasta la violencia, (es autor de una versión de "La Orestíada", ha tratado varias veces el parricidio, etc.), es válido. Pero lo que hace Ure o lo que resulta de lo que quiso hacer, es ridiculizar lo sórdido, hacer gritón lo ominoso y trasponer en alharaca un conflicto sutil y profundo.

No se trata de defender la trascendencia del texto sueco. Tomar a la chacota lo más serio puede ser una feliz idea, pero parece que lo risible del resultado no proviene de una voluntad irreverente sino de la lamentable banalización gratuita.

Sin que fuera la intención (¿o sí?) el público terminó por reírse varias veces, a pesar de que permanentemente el ambiente que se quería construir, hasta con aburridas tensiones invariadas, era de opresión. Por ejemplo cuando el hijo descubre a su padre entre las piernas de su novia en el sofá del living luego de haber cenado todos juntos. (No crea el lector que era una risa corrosiva, o un gesto de anarquía moral: no sólo no lo es en Noren, sino que no lo es, ni remotamente, en Ure).

Quizás esta teleteatralización tenga un sentido que se nos escapa. Arriesgo a pensar si el objetivo no es llevar a un público amplio un tema y una visión difíciles. Pero en tal caso por cierto que lo único que se llevó a tal público fue una sarta de estupideces a la que la televisión ya lo tiene acostumbrado. La novia, personaje problemático en Noren, es en Ure una ratoncita de Porcel en sus ratos libres.

De lo demás mejor ni hablar: Díaz y Luppi hacen bastante bien el triste papel que les toca, aunque creo que tienen suficiente inteligencia para no estar del todo a gusto en lo que hacen. La ambientación escénica repite chatamente las indicaciones del autor, y sobre esto el lector también estará acostumbrado si es asiduo espectador montevideano. Así que mejor paremos por acá.

Sin duda una excepción —tristísima— en el conjunto de la Muestra. No es posible echar en cara a un artista que haga esto para comer, sino a la sociedad que lo obliga. (Supongamos una razón clemente en atención a la fama de Ure). Lo que no se le perdona es que mande esto a un festival, por Dios.

E.I.

ITALIA

I

Los parientes no se eligen

El planteo escénico de "Visita a los Parientes" dirigida por Walter Manfre es un atractivo acierto desde el principio. Los descascarados salones de la Escuela Municipal de Arte Dramático resultaron un ámbito adecuado para albergar a esos enfermos-prisioneros que son visitados por nosotros espectadores-parientes. En una recorrida guiada por enfermeros, nos trasladamos por seis cuartos donde otros tantos personajes nos esperan, para empezar al son de la campanilla la narración de sus historias de crímenes y violencias.

La búsqueda de nuevas formas de relación con el público y de modificaciones del espacio escénico es una constante en el teatro moderno (y en nuestro país ya se habrían realizado experiencias en casas convertidas en transitorios escenarios si la habilitación municipal se lograra) pero en el espectáculo italiano lo novedoso es que el texto fue especialmente escrito para ese fin, mostrando también una forma diferente del trabajo del autor con el resto de los teatristas.

Aclaremos que la visita se realiza en pequeños grupos que van rotando de habitación en habita-

ción, por lo que los monólogos de los actores son simultáneos y repetidos en seis ocasiones. En nuestra recorrida la primera visita es a una señora fellinesca que con una sonrisa que al igual que los personajes de Ambrose Bierce, nos cuenta sobre el jabón blanquísimo que se puede hacer con los gordos luego de hervirlos, mientras restrega sin pausa sus manos a fin de mantenerlas limpias. Al abandonar la habitación nos estrema el recuerdo sonriente que repite: "saborito".

Luego en un ambiente de living con luces rojas que crea una atmósfera de una sensualidad sórdida, un ambiguo personaje, también en bata roja, nos cuenta su amor por las mujeres, amor desmedido que no confunde con la belleza física que corresponde a su parecer al hombre y que lo lleva a estrangular a las mujeres.

Pasamos al cuarto donde el hombre del sur, de baja estatura y saco demasiado grande se reivindica como macho y narra su historia de celos, en la menos artificial de las historias. Luego la mujer envejecida prematuramente que se casó con un homosexual sin saberlo, y por lo tanto no conoce el placer. En el cuarto contiguo está la marquesa, cuyo marido fue devorado por los ratones que ellos criaban en el castillo para venderlos a los laboratorios como cobayos, y es el menos convincente de los monólogos. Y por último el amante que se hace amigo del marido de la mujer y deciden matarla. Un actor de mirada alucinada que nos recuerda al protagonista de "San Miguel tenía un gallo" de los Taviani.

Un espectáculo bien logrado en sus objetivos de integración de los espectadores y excelentes actores cuyos rostros nos perseguirán, aun cuando hayamos abandonado la sala del sanatorio, perdón, quise decir la sala teatral.

L.V.

M

MOLIERE BRASILEÑO

La alegría crítica, ingenua, necesaria

BRASIL: "Senhor de Porqueiral", de Moliere. Grupo Tapa, dir. Eduardo Tolentino de Araujo. T. Solís.

Moliere rió e hizo reír de cuanto calamidad vio, imaginó o juzgó en la sociedad de su época, pero pocas veces fue tan ferrocemente revolucionario y anárquico, tan distante de las normas y tan vigorosamente fresco y popular como en este señor de Pourceaugnac.

En la calle —en esa calle que pinta maravillosamente Mnouchkine en su filme sobre Moliere— se desarrolla esta comedia de nobles estúpidos y burgueses mezquinos enfrentados sin saberlo criados pícaros y jóvenes enamorados; enfrentamiento en el que, sin saberlo tampoco, ayudan a estos últimos



médicos y policías con su poder obtuso, tiránico y corrupto.

LA INGENUA Y DURA CRITICA DE LA RISA

Hicimos referencia al Moliere de Mnouchkine, pues en él color y ambiente de estercolero y barro cotidiano irrumpen tras el entorno cortesano de la obra de Moliere. El Grupo Tapa no llenó de barro el escenario del Solís, como lo hizo en su "Don Juan" el director de ópera de Los hermanos Mozart, de Suzanne Osten, pero en cambio lo invaden del "color y el calor" brasileños, (lástima que limitándose demasiado a la actuación).

Tolentino de Araujo aprovechó sin modificación alguna las particularidades de esta pieza del autor de Tartufo. No se trata aquí solo de un tipo (el avaro o el falso devoto) tomado a la chacota, sino que además, y quizás sobre todo, nos encontramos con una caricatura de buena parte del sistema social del siglo XVII francés.

Araujo explota este aspecto, resaltando alguna fricción entre los jóvenes enamorados y sus fieles sirvientes, que facilitarán con sus tretas el matrimonio de sus señores, tanto por obediencia y devoción como por propio interés y ganas de burlarse del noble de Porqueiral.

El juego, evidentemente, tiene que ver con una apología de la sagacidad popular para desbaratar la tiranía de poderes instituidos, dominantes sin embargo más que nada en la teoría. Los

criados son más hábiles que los amos, y son quienes deciden en realidad su destino, más allá de las formas que los dominan. La alegría popular, el ingenio pícaro y revoltoso triunfarán siempre, en el fondo. Como se ve, todo muy brasileño.

UN FINAL A TODO SAMBA

Para terminar, el señor de Porqueiral se desviste de espaldas a nosotros, y resulta ser, imprevisiblemente, un magnífico y divertido bailarín negro que se une al resto del elenco tras mostrarse de sus ropas de noble, para terminar a todo samba el show.

Algunos ingenios de la dirección, un excelente elenco que llena por sí solo el escenario desprovisto a menudo de escenografía, una exquisita adaptación de la música barroca de Lully, un par de hermosísimas escenas cantadas y el gancho final que prende mucho en el público, redondean un espectáculo muy disfrutable, que hizo delirar a buena parte del público en la ovación final.

No faltaron las opiniones encontradas entre quienes opinaron que solo los brasileños podían darle a Moliere ese color tropical que le sentó tan bien, y quienes afirmaban que conceptualmente el espectáculo es pobre, con una puesta de ritmo y escena desparejos, a veces perdido en el gran escenario del Solís.

Ambas tenían su parte de razón.

E.I.



Los Dossiers de "la Semana":

- 1) Los "Aparecidos" (Premios Literarios Municipales 1989) 2.9.89.
- 1 1/2) Las ciudades invisibles (Descubrimientos arqueológicos) 23.9.89.
- 2) La Memoria de los Artistas (Biografías de Arthur Miller, Vladimir Nabokov, Osip Mandelstam y Sergei Eisenstein) 25.11.89.
- 2 1/2) El Otro Cela (El lado "guarero" del Nobel 89) 6.1.90.
- 3) La manipulación erudita de la literatura (Umberto Eco y "El Péndulo de Foucault") 13.1.90.
- 4) Bob Dylan en esta América 10.3.90.
- 4 1/2) Apostillas a "El Péndulo de Foucault" 24.3.90.
- 5) Fernando Pessoa o la artesanía del vértigo 7.4.90.

ANDRES PEREZ

P Por un teatro popular

Egresado de la Universidad de Chile en las carreras de actor y de bailarín, Andrés Pérez, director de *La negra Ester* (*), es también coreógrafo, fundador de un grupo de teatro callejero y dramaturgo. A partir de una invitación por cuatro meses en Francia, se integra al elenco de Ariane Mnouchkine en el Théâtre du Soleil interpretando los papeles de Gandhi, Sihanouk, Chou en Lai y el bufón del rey en Ricardo II de Shakespeare, en una estadia de 7 años, en dos etapas.



EL TEATRO COMO RITUAL

—¿Qué te aportó tu estadia y el trabajo con Ariane Mnouchkine?

—Hasta el momento es la experiencia más marcadora de mi vida. No sólo en lo teatral sino también en lo humano, me abrió una puerta a tradiciones teatrales que yo no conocía y a las que no tenía acceso, que vienen de Oriente y tienen que ver con el origen del teatro. Me renovaron lo que había leído en libros: el teatro como ritual, el teatro espejo de una sociedad, donde el concepto de lo sagrado es tan importante como la técnica, si no es que van juntos. Por otra parte la posibilidad de vivir en Francia, un país en democracia cuando en mi país había una dictadura, con lo que ofrece al arte la libertad, en un país con numerosas salas, subvenciones, facilidades para el teatro, lo que me permitió gozar de esas condiciones y anhelar que las conquistemos algún día en mi país.

—Con respecto a las técnicas ¿son técnicas de representación?

—Sí. Yo nunca había estudiado o trabajado el teatro de máscara, las de la Commedia

dell'Arte y otras, el trabajo de las balinesas o el Kabuki o el Kathakali, o el teatro No. Son ventanas que se me abrieron. Más que a la práctica fui iniciado a la información, porque la práctica, experimentar con esas técnicas, lleva toda una vida. Volví con la enseñanza de que el trabajo del actor es de toda la vida. No conformarme jamás con el estadio en que me encuentro. Yo no volví maestro sino alumno. Traje conmigo a una bailarina del Kathakali que me hace el training. Traté de aplicar las cosas aprendidas y compartirlas con otros. Lo siento como un deber.

—¿Vuelves a Francia?

—Por ahora aún tengo trabajo aquí y *La Negra Ester* tuvo tanto éxito que todos seguimos con ganas de seguir juntos y hacer otra obra. Pero nada nos ata salvo el deseo de trabajar juntos. Además es la primera vez que dirijo una compañía tan numerosa y es muy difícil. Sé que me gusta muchísimo el teatro y allí me

hallo pero no sé si soy director de compañía.

EL TRABAJO CON MASCARA

—Con respecto a la puesta en escena...

—Yo no planifico nada para la puesta en escena. Confío totalmente en el método de trabajo de máscara o con el maquillaje como una máscara viva, expresión de una personalidad. La máscara no es algo que se pone sobre el rostro, algo exterior, tampoco el maquillaje, sino que es la esencia de un ser humano que el actor debe completar.

—Pero ya determina un carácter.

—Todo determina un carácter. Nosotros también somos una máscara que no es simple máscara, es la parte externa de lo concavo que está lleno. Como director confío mucho en la ley de la evidencia, que es una de las leyes del trabajo con máscara, la verdad de lo revelado, lo incuestionable, lo que se manifiesta y es verdad para todos.

—¿No se corre el peligro de crear estereotipos, tipos fijos?

—No. Si se corre el peligro pero ese peligro aparece cuando el actor no está trabajando al cien por ciento, o el director. Cuando dejan que en alguna parte el dios de la flojera se instale en él, y se escape una parte de ese ser humano. Cuando hay conformismo del actor que encontró una sola característica del personaje y se quedó allí, sin explorar otros pliegues. Eso tiene que ver con un buen texto. También los rasgos de cada rostro son de un cierto modo y sin embargo el rostro es siempre diferente. En el mundo todo es forma y no por eso son formas fijas. En el trabajo de máscara se trata de eso, de dar forma a un sentimiento.

ROBERTO, VIOLETA Y NICANOR

—¿Por qué "*La Negra Ester*", un texto narrativo y en verso...?

—Son cosas del azar, también. Yo quería un trozo de la historia de Chile y también una historia de amor. Guillermo Semler, el actor que hace de travesti, había trabajado las décimas de *La Negra Ester* para teatro callejero, pero el proyecto abortó y me pasó el texto. Me encantó y empecé a trabajar previamente con el autor para pasar el texto narrativo a la primera persona. Estuvimos dos meses y yo mismo, incluso, escribí escenas y personajes. Roberto Parra es un poeta popular compositor de cuecas, hermano menor de Violeta y Nicanor Parra.

—¿Y cuánto tiempo llevó el montaje?

—Un mes y medio "full time". Somos una compañía profesional, sin subvención y con la escuela del teatro callejero. Hay que montar rápido, pero no acelerado, porque hay que salir con

un producto estético que al mismo tiempo nos permita vivir.

—El espectáculo es realmente renovador...

—En todo verdadero acto estético hay un germen de rebelión, dice Engels.

—¿Proyectos?

—Sí. Tenemos deseos de comenzar en junio un nuevo espectáculo, una crónica sobre los últimos 30 años de Chile.

—Un tema necesario... ¿Qué obra?

—El gran circo teatro de Chile.

—Es el nombre de la Compañía.

—Sí y va a llamarse así: "El Gran Circo Teatro de Chile presenta al Gran Circo Teatro de Chile". La estamos escribiendo ya.

AMPLIAR EL PUBLICO

—¿Qué impresión sacas de esta muestra de Montevideo?

—No pude ver teatro aquí, la compañía sí, por eso te digo que eso de dirigir una compañía... Lo que realmente me gustó de este festival es que permite que los actores conozcan los espectáculos de otros; y me asombró mucho que sean los críticos quienes lo organizan, una iniciativa a seguir en todos los países. Siempre me pareció algo pretensioso que un crítico sólo haga crítica; que es necesaria naturalmente cuando es fundada y toma en cuenta el antes y el después. Por eso me parece fantástico que enfrenten problemas de organización, de financiamiento, de montajes. Por otra parte los grupos, los técnicos de El Galpón resultaron unos anfitriones maravillosos. Me enteré que Pedro Orto había dirigido acá. Lo que me extrañó es ver la ausencia de estudiantes y de un público más joven, más popular.

—Es por el precio de las entradas.

—Sí, pero puede un sindicato o una empresa o una institución ocuparse de eso. Creo que el esfuerzo es tan grande y bien organizado, con una organización incriticable, que podría abrirse más y buscar formas de convenios y subsidio con instituciones. Nosotros mismos como compañía tenemos una sala de 650 butacas que se agotan siempre pero 100 son para estudiantes y sindicatos. Lo que pasa es que es importante ampliar el público, buscar un nuevo público.

R.M.

(*) *La Negra Ester* estrenada en diciembre de 1988 en Santiago de Chile, obtuvo premios a Mejor Actriz, Actor, Montaje, Director, Revelación y Mejor Obra de la década 80-90. Fue invitada a los festivales de Montreal 89, Londres 89, Zurich 89, Glasgow, Escocia 89. Realizó giras por Inglaterra, Irlanda, Italia, una temporada en París en el Théâtre du Soleil y fue invitada en 1990, además de la IV Muestra de Montevideo, a los festivales de Los Angeles, Cuba, Zurich y Suecia.