

Una zona de consciente insensatez

El dramaturgo argentino Rafael Spregelburd habla sobre la impotencia y la nobleza del teatro política en su país

Por Nina Peters

Theater der Zeit: En un texto que escribiste para el teatro alemán „Berliner Schaubühne“ has dicho: „Para los autores argentinos de mi generación, a diferencia de las anteriores, está claro que el teatro es político no cuando sus temas tienen que ver con determinada coyuntura socio-histórica, sino cuando considera y demuestra que esa realidad histórica es una “apariencia” y no una “realidad”. ¿Qué significa esta „aparente realidad“?

Rafael Spregelburd: La palabra más adecuada en castellano para definir este fenómeno es “apariencia” (“Appearance”). El poder, desde su infinita red de formas que tienden hacia la autoconservación, construye diversos imaginarios, iconologías, temáticas, y luego las presenta como “lo real”. Yo creo que el poder siempre construye apenas “una realidad”, entre muchas otras: una versión de lo real, que nos es impuesta como la versión “dominante”. Las otras versiones quedan sumergidas, relegadas hacia los márgenes. Incluso cuando existen con claridad, el hecho de ser “marginales” (como las miradas sobre el sentido común que a veces se dibujan dentro del teatro argentino) implica ya una aceptación tácita de que estas miradas son periféricas, o críticas, y que nunca ocuparán el lugar del centro.

TdZ: Tu generación empezó a hacer teatro al terminar la censura en Argentina. ¿Quién forma parte de esa generación?

Rafael Spregelburd: Algunos de los autores (y a la vez directores) más importantes que nos contamos dentro de esta generación son Javier Daulte, Federico León, Alejandro Tantanian, Daniel Veronese, Emilio García Wehbi, Beatriz Catani, Mariano Pensotti, Luis Cano, Bernardo Cappa, Marcelo Bertuccio, Andrea Garrote, Mariana Chaud, Luciano Cáceres, Lucía Laragione, José María Muscari, Luciano Suardi, Lola Arias...

Algunos autores –muy pocos- han servido de bisagra: comenzaron su carrera artística en circunstancias políticas muy distintas, pero en la actualidad parecen haber asumido la misma singularidad de la escena marginal, que explotó en miles de formas distintas al acabarse la censura: Mauricio Kartun, Ricardo Bartís, Pompeyo Audivert, Alejandro Urdapilleta...

Son muy pocos los autores nacionales que sostienen un teatro basado en las mismas suposiciones estéticas que se sostenían antes del año 83 (la caída de la dictadura militar).

TdZ: ¿Existe otro denominador común en su trabajo artístico?

Rafael Spregelburd: Yo creo que no. El único denominador común parece ser la aceptación de que sólo fuera de los márgenes de la cultura oficial pueden realizarse los atentados contra el sentido común, que es la gran herramienta de dominación del poder. El poder se auto-presenta siempre como algo sensato. Pero, al parecer, nuestra generación teatral ha preferido siempre ocupar una zona de consciente insensatez, de oscura razón y de mayor inestabilidad ideológica, frente a la supuesta claridad de lo real. No se trata de una zona desde la cual sea fácil denunciar un tema concreto u otro: se trata de una zona donde hacer crecer la ficción pura, es decir, el sitio donde la razón –identificada siempre con la conservación de lo que hay- sucumba.

Por lo demás, es imposible encontrar signos estéticos comunes a toda esta generación. Por eso muchos críticos la han llamado “la generación de la multiplicidad”. No hay etiqueta que simplifique la experiencia. Es imposible encontrar a simple vista signos en común entre una obra de Javier Daulte y otra de Federico León. Sin embargo, ambos saben muy bien lo que hacen. La escena marginal (que es la verdaderamente rica en Buenos Aires) ha aprendido a convivir con una enorme variedad de respuestas al problema político que significa producir

ficción en un país (un continente) cuya realidad cotidiana es ya una forma de ficción, muy bien elaborada desde los estatutos del poder.

TdZ: A finales de 2001 Argentina atravesó por una crisis política y económica sin par. Tu seguías haciendo teatro „lo que era algo absurdo – como dijiste en una ocasión – en un país que desaparecía ante nuestros ojos.”¿Cómo era la situación concretamenta? ¿Causó una impresión decisiva en tu biografía artística?

Rafael Spregelburd: Yo creo que sí. Le enorme impresión que produce la disolución de toda idea de futuro deja huellas muy fuertes en la biografía de cualquier artista. Ciertas palabras que habían quedado en desuso (como “pueblo”, “revolución”, “representación”, “democracia”, “América Latina”) comenzaron a circular nuevamente, con significados renovados, y la maquinaria del poder hace intentos desesperados por estabilizar estos nuevos significados y volver a ordenar las connotaciones de uso público. La política es la administración de las imágenes públicas. Por eso se lleva siempre muy mal con el teatro, en la Argentina.

Las crisis socioeconómicas en la Argentina son cíclicas, como los tsunamis en Asia. Suelen ocurrir cada diez o quince años. Por eso las generaciones mayores ya están acostumbradas a estos vaivenes, y son más reacias a tomar estos embates como apocalípticos. Recuerdan muy bien otras circunstancias similares del pasado. Pero me parece que a toda mi generación, la crisis de diciembre del 2001 nos ha dejado huellas imborrables.

Yo aprendí con mucha claridad el valor de lo provisorio. Todo se desvanece con mucha rapidez. Para poder sobrevivir, algunas formas deben aprender a llevar consigo el peso de su precariedad. Ésta es una época muy pop, con todo lo bueno y todo lo malo que ello implica. Yo antes no lo veía con tanta claridad.

TdZ: Durante la dictadura militar entre 1976 y 1983 “desaparecieron” más de 30.000 personas. Fueron secuestradas y normalmente asesinadas por los militares. ¿El teatro argentino contemporáneo sigue haciendo referencia a ese pasado? ¿Cómo lo trata tu “generación”?

Rafael Spregelburd: Este holocausto privado es parte de la historia permanente de nuestro país. El tema es omnipresente. No importa qué haga uno en sus obras, siempre aparecerá la grieta por donde el horror de aquella memoria se filtrará. Eso es evidente.

Incluso para los autores de una muy nueva generación, que no vivieron en la atrocidad de la dictadura, el tema está instalado en la historia de sus padres, en su ciudad, en sus monumentos.

El problema real –que a veces divide a los creadores- no es tanto la existencia o no de ese tema concreto, sino la forma en la que hay que referir a él. Algunos autores suponen que el tema debe ser citado, tratado, exorcizado, despertado, repensado. Otros, en cambio, creemos que el tema ya está instalado en la cabeza de los espectadores, y lo que debemos hacer es simplemente proponer otras imágenes, otras vinculaciones. Pero no para negar frívolamente un pasado de horror. Sino para obtener nuevas conexiones que se alejen del cliché. Porque el tema –tal es su peso- se ha transformado en un enorme cliché, pleno de lugares comunes, y corre el riesgo de transformarse en un monumento de piedra, inmóvil y estancado. Imagino que algo de esto se entiende en Alemania, modelo universal de cualquier holocausto.

El tema existirá siempre: la pregunta es de qué manera los autores pueden inscribir ficciones que elasticen los límites del pensamiento lógico (y del abstracto) sobre ese tema.

TdZ: A lado de los gobiernos, parlamentos y la justicia fueron sobre todo los representantes de las víctimas de la dictadura y los movimientos por los derechos humanos, pero también los militares que marcaron el trato con la herencia de la dictadura militar. ¿Qué importancia tenía el teatro en este discurso social?

Rafael Spregelburd: Yo creo que el teatro no tiene –en general- gran importancia. Es una cosa pequeña. A veces parece tener más marcas en la historia y la memoria de un pueblo un mundial de fútbol que diez años de teatro inteligente y construido a conciencia. A veces una imagen mundial que se enquista en nuestras retinas (un ataque terrorista, un Maradona expulsado de un mundial de fútbol por no pasar un control antidoping) produce más cambios en nuestra manera de ser, de entendernos como nación, que cualquier postulado elaborado desde la cultura.

Sin embargo, nadie puede negar la importancia del teatro en aquellos momentos de la dictadura. El teatro no acabó con el horror de la dictadura, claro. Pero siempre mantuvo su nobleza. No le prestó sus herramientas al discurso del poder dictatorial. Por el contrario, muchos artistas arriesgaron sus vidas para seguir produciendo algo tan diminuto, tan absurdo, como el teatro. Fue una época heroica del teatro. Muchos fueron asesinados. Otros debieron huir. Pero no por sus ideas „sobre el teatro“, sino por sus ideas políticas fuera de él.

Teatro Abierto, por ejemplo, en el 81, fue un movimiento de teatristas que logró una enorme cohesión, que consiguió juntar a la gente para poder reconocerse y reconocer al enemigo. Ahora está muy de moda discutir sus valores estéticos (muy cercanos a la metáfora y al cliché) pero es cierto que nadie puede cuestionar su enorme valor social.

De hecho, uno de los mayores problemas que enfrenta nuestra generación es ese fantasma: nuestro teatro parece haberse vuelto “frívolo”, “irresponsable”, “abstracto” si se lo compara con el de aquellos hacedores y aquellos años. Pero ellos vivían en guerra; nosotros no. Es necesario entender esto para poder volver a defender los valores estéticos de esta actividad, por encima de sus innegables efectos sociales. Yo creo que nada bueno surge en épocas de censura: incluso en el terreno del arte. El arte se vuelve “necesario”, “responsable”, “serio”, y entonces empieza a parecerse mucho a otras cosas, que no son arte. No sé si el teatro es algo realmente muy valioso para la historia de la humanidad, pero ya que existe, siempre me parece muy razonable mantener su independencia y no empezar a confundirlo con otras cosas que están muy bien pero que ya ocurren en otros ámbitos.

TdZ: ¿Podrías describir cómo el rol social del teatro ha cambiado desde los años 80?

Rafael Spregelburd: El teatro ha dejado de estar comprometido con los temas, que están en boca de todos, y a comenzado a comprometerse con algo más profundo: los procedimientos con los que se lee la realidad. La discusión de los temas sociales sigue estando presente, pero no son el eje fundamental sobre el que se construye una obra. Esto no es nuevo, claro. Es la enorme revolución de Beckett, y de tantos otros, al teatro. En las comedias de Beckett, es nuestro sistema de percepción de lo real lo que comienza a desestabilizarse.

Esto se logra haciendo hincapié en los procedimientos de construcción (en el lenguaje de una obra) más que en los temas que toca.

Yo, personalmente, suelo tomar prestados algunos temas que circulan con mucha fluidez en boca de todo el mundo. El espectacular robo de un Banco Río, en la ciudad de Acassuso, hace un año, por ejemplo, dio pie a la escritura de mi nueva obra: “ACASSUSO”. Yo especulo con que todo el público conoce el caso, y luego –entonces- puedo hacer *otra cosa* con él. El robo del banco es completamente periférico en mi obra. Lo que no es dicho, será completado por los espectadores que saben de qué se está hablando. Lo importante no es metaforizar sobre lo real, sino *agregar* a lo real otros procedimientos de comprensión, de aprehensión del mundo.

TdZ: Hoy en día la sociedad argentina se caracteriza por una política neoliberal. ¿Cómo influye este cambio de valores sociales en el teatro?

Rafael Spregelburd: De muchas maneras. A veces nos vemos defendiendo un punto muy elemental: no importa de qué hablen nuestras obras (de temas serios o de estupideces, ya que por otra parte, ¿quién determina cuáles son los temas serios?) siempre serán alternativas a ese poder omnipresente y neoliberal, porque sus *condiciones de producción* (y

no su ideología) parecen ser siempre trotskystas: cada grupo que elabora una obra suele ser como una fábrica expropiada a sus dueños. Todas las decisiones respecto de qué va a producir esa fábrica (esa compañía) o cómo se va a repartir la ganancia (material o abstracta) entre sus miembros es discutida y analizada por todos los integrantes, sin mediación ni representación de ninguna burocracia.

Claro que no todo el teatro es producido de esta manera: también hay productores comerciales que se embarcan en negocios teatrales, como en cualquier país del mundo. Pero la diferencia en los resultados es siempre muy evidente. Los actores que han tomado por asalto los medios de producción (el teatro) siempre obtienen resultados muy atractivos: su presencia física es ya un contraejemplo frente al sistema neoliberal que se filtra por todos los poros de nuestra sociedad.

TdZ: Conoces muy bien el sistema teatral europeo y, sobre todo el alemán. ¿Cuáles son las diferencias fundamentales con el teatro en Argentina?

Rafael Spregelburd: La diferencia fundamental es que el teatro en Argentina no es redituable. Por lo tanto, es muy difícil querer establecer con él una relación laboral estable. Los actores son –ante todo- personas que tienen otros trabajos “serios”. No esperan vivir del teatro, aunque a veces, accidental y milagrosamente, lo logremos. Imagínese entonces que la diferencia es fundamental: ser actor aquí no implica presentarse a trabajar en un teatro, estudiar el papel, y luego “representar” las ideas (nobles o no) de otro, a cambio de un salario, de una estabilidad y e un cierto prestigio social. Ser actor aquí implica, desde el comienzo, cuestionar lo que hay. Los actores eligen a qué obra sumarán su voz. No entran en un sistema teatral de repertorio (eso no existe aquí). Discuten a la par con sus autores, con sus directores: han socializado los medios de producción de sentido teatral.

Yo he podido trabajar bastante en Alemania, y es un país que me gusta mucho y -no hace falta decirlo- un modelo teatral para muchas culturas.

Sin embargo, algunas cosas me resultan impensables. Las obras suelen elegirse desde las direcciones de teatros que están más preocupados por establecer una marca de pertenencia, un *diseño de personalidad*, antes que una real preocupación por las obras en sí. Muchos teatros han logrado un nivel de calidad ejemplar, y sólo quieren conservarlo, repetirlo, establecerlo en términos comparativos frente a otros teatros, y poder así seguir accediendo a los subsidios estatales que permiten su existencia. Esto es lógico. Los teatros alemanes pelean una dura lucha sin cuartel por demostrar *cuán necesarios son*, frente a las otras alternativas.

Yo siento que –en esas condiciones- es muy difícil pensar bien el teatro.

Pero es un tema muy arduo. El sistema teatral alemán funciona dentro de un macrosistema mayor, con sus reglas y excepciones: el sistema democrático alemán, y ahora también, si se quiere, el sistema político del mapa europeo. Hablar de las diferencias entre tal paisaje y el nuestro ocuparía el espacio entero de esta revista.

Ojalá las distintas realidades teatrales pudieran aprender unas de otras para tomar lo mejor de cada una de esas realidades y desechar lo peor.

TdZ: ¿Cuál es la plataforma de los dramaturgos contemporáneos? ¿Tienen un foro en los espacios “oficiales”?

Rafael Spregelburd: No. Los nuevos autores no tienen lugar en los espacios oficiales, salvo muy contadas excepciones. Pero el espacio oficial no es la meca de estos autores, claro está. Siempre son muy bienvenidos los premios, o los contratos en el teatro San Martín (quizás el único teatro oficial activo en este momento). Cuando aparecen, estos reconocimientos reconfortan al autor. Pero no lo constituyen. Los nuevos autores aquí deben devenir en directores, formar sus compañías, y mostrar su trabajo. Hay casi 400 salas alternativas en Buenos Aires donde poder hacer esto. Ése es el espacio de discusión, el Forum. Los teatros oficiales viven su corta vida totalmente al margen de esta realidad.

TdZ: „Cualquier noticia periodística es mejor, más conmovedora, más compleja, y mejor construida que las obras de teatro sobre los temas de la actualidad”, escribiste una vez. Desde los años 90 las intervenciones performativas en el espacio público también han cobrado cierta importancia. ¿Cómo viviste los „escraches“ que se crearon a principios de los 90 como una forma de acción política?

Rafael Spregelburd: Los escraches han sido una forma fantástica de inscribir una opinión sobre el estado de las cosas. Han sido mucho mejores que cualquier teatro. En muchos casos, han ejercido la justicia que los aparatos del estado no saben –no quieren- ejercer. Pero no debemos confundirnos: se trató de una “politische Aktion”, y no de teatro. Nadie los vería como eventos performáticos: carecen de estética, o si la tienen, ésta no tiene mayor relevancia.

Lo mismo puede decirse del ciclo “Teatro por la Identidad”, organizado alrededor de un buen número de piezas sobre el tema de la identidad: con ellas se pretende concienciar a la sociedad sobre la importancia de encontrar a los niños que fueron robados en cautiverio de brazos de sus padres desaparecidos y entregados en adopción, muchas veces a familias de militares, policías y funcionarios del gobierno. Este movimiento ha tenido una aceptación extraordinaria. Pero la “teatralidad” de estas obras es dudosa. A nadie se le ocurriría hablar allí de estructuras teatrales: el teatro, en todo caso, se trasladó a lo social.

TdZ: En una charla mencionaste el trabajo de Nicolás Varchausky y Eduardo Molinari quienes hace dos años hicieron una intervención en el histórico cementerio de La Recoleta que causó mucho escándalo. Los dos artistas – Varchausky es el compositor de la música de muchas de tus obras – intervinieron el cementerio con textos de los muertos que están enterrados allí, con imágenes y sonidos. ¿Cómo lo hicieron exactament? ¿Qué ha sido lo escandalos de esta intervención?

Rafael Spregelburd: Es una larga historia. El cementerio de la Recoleta es donde se encuentran enterrados muchos de los próceres argentinos, los hombres que han hecho la historia de este país desde el mármol, y desde el poder. Sólo la alta burguesía es enterrada en este sitio, que hoy en día es un monumento nacional y le pertenece a la ciudad. Muchos de estos muertos han sido nefastos presidentes de esta tierra, o militares y genocidas, como Julio Argentino Roca, que curiosamente ha sido estas tres cosas a la vez: presidente, militar y genocida, responsable de la llamada “Campaña del Desierto”, que borró de la faz de la Patagonia a sus ocupantes originarios.

TERTULIA fue una instalación de un músico (Nicolás Varchausky) y un artista plástico (Eduardo Molinari), quienes intervinieron el cementerio armando un recorrido a pie entre las tumbas, que era acompañado por sonidos, imágenes y textos de algunos de los muertos ilustres que están enterrados allí. La convivencia de múltiples fuentes de audio a la vez obligaba a estos muertos a “dialogar” entre sí, y dependiendo de la distancia de algunas tumbas (que en varios casos estaban muy próximas) producía una mezcla sumamente interesante, más que un diálogo una discusión, un enfrentamiento de ideas. La tumba de Eva Perón, por ejemplo, producía fragmentos de sus películas (antes de convertirse en primera dama Eva Perón fue actriz) que aparecían fundidos con músicas heroicas y militares de tumbas cercanas, e incluso algunos ecos lejanos del programa de “catch” (boxeo de fantasía) de Martín Karadajian, un luchador de catch muy popular en los 70’s.

La selección de textos, sonidos e imágenes de cada muerto ilustre nunca fue la más obvia. La tumba de Julio A. Roca, el presidente genocida de la llamada “Campaña del Desierto”, por ejemplo, estaba atravesada de cantos mapuches (una civilización autóctona que fue prácticamente extinguida por él) pero también pregones de vendedores ambulantes grabaos en la línea “Roca” del ferrocarril, que es precisamente la que sale de Buenos Aires en dirección Sur.

En fin: las familias y herederos de estos ilustres patriotas armaron un escándalo increíble ante el anuncio de que el Festival de Buenos Aires iba a dar allí este espectáculo, llamado TERTULIA. Adujeron que se perturbaba la paz de los muertos y que se cometería un “sacrilegio” en un “lugar sagrado”, donde los muertos “descansan”. Los autores tuvieron que

presentar pruebas ante una jueza de que el espectáculo iba a ser *respetuoso*. Fue el único caso que yo conozca de censura previa fuera de una dictadura. Mejor dicho: no fue el único: fue extraordinariamente parecido –y geográficamente cercano- al problema que debió padecer el mismo año el artista plástico León Ferrari, cuya retrospectiva fue violentamente atacada en el Centro Cultural Recoleta, a escasos metros del cementerio y casi por los mismos “vecinos notables”. Si bien efectivamente el espectáculo era “respetuoso” (no se dañó ninguna tumba, ni se alteró el normal funcionamiento del cementerio, si es que un cementerio tiene un “funcionamiento”) es impensable exigir a los artistas que presenten pruebas de su buena conducta. Es como si a Brecht se le hubiera exigido cuidado con lo que iba a decir sobre la burguesía alemana en “Die Dreischillingoper”.

La historia de TERTULIA es fascinante. El escándalo siguió durante varias semanas, apoyado sobre todo por el diario de derecha nacional, el periódico LA NACIÓN, en sus cartas de lectores, que eran veladas notas editoriales. Tertulia iba a realizarse 3 días, el recurso de amparo presentado por los vecinos produjo la suspensión, y luego de la apelación (cuando los autores enviaron las cosas al juez para que “juzgue” su supuesta irrespetuosidad), se reprogramó para los dos últimos días del festival: el primero de ellos llovió torrencialmente y no se pudo hacer, quedando sólo el sábado 24 de septiembre, única oportunidad que los porteños tuvimos de ver la obra. El despliegue técnico era inmenso para poder repetirse. Es decir que la acción de la extrema derecha impidió a los ciudadanos ver un espectáculo hecho en un espacio público, espacio que todos mantenemos con el pago de nuestros impuestos (ya que siendo un monumento municipal las familias no pagan por el espacio que ocupan allí sus muertos, o pagan cifras irrisorias, según entiendo). Uno de los argumentos en contra del espectáculo fue increíble: los familiares, que pusieron un abogado al frente del caso, sostenían que sus muertos estaban allí esperando el día del Juicio Final, del cual tenían prueba fehaciente (esta prueba es la Biblia, dudoso documento judicial), y durante ese glorioso día del Juicio Final los muertos saldrían del purgatorio para entrar en el cielo, y que entonces -si el Juicio Final acontecía en medio del espectáculo de Varchausky y Molinari- esas pobres almas perderían el rumbo para toda la eternidad. O algo así. La respuesta de los artistas estuvo ligada a esta idea del “destino” de las almas y del carácter sagrado del “lugar” donde “descansan” los muertos: dijeron sencillamente que “*El Río de la Plata es un lugar sagrado*”, ya que –como se supo luego de la dictadura, allí fueron arrojados los cuerpos de miles de desaparecidos.

La directora del festival (Graciela Casabé), el Ministro de Cultura de la Ciudad (Gustavo López), y los propios artistas tuvieron que lidiar con argumentos de este tipo, y explicar las buenas intenciones de su obra. Son cosas que uno cree que ya estaban enterradas en nuestra sociedad, pero el peso de la estupidez es siempre infinito.

TdZ: Esta forma de intervención teatral y política también es significativa para la cultura política en tu país. ¿La praxis de los escraches cambió el mapa política de la Argentina?

Rafael Spregelburd: No, no lo creo. Lo más importante de los escraches fue su efecto en la vida política y concreta. En algunos casos, muchos de los genocidas escrachados fueron finalmente llevados a la corte por sus crímenes. Y los que no fueron juzgados, al menos deben vivir en la hostilidad de sus propios vecinos: ciudadanos de un país al que hicieron mucho daño.

Estos escraches no deberían confundirse con el espectáculo de Varchausky-Molinari: en el caso de TERTULIA, se trató sencillamente de un evento artístico. Con una fuerte lectura política: ésta era compleja, nada obvia, y llena de magia.

TdZ: Formas de auto-justicia como los escraches no se conocen en Alemania. ¿Podría ser la razón de es fenómeno que el periodismo en la Argentina no tiene un rol muy importante para el descubrimiento de inconvenientes políticos?

Rafael Spregelburd: Los medios suelen ser cómplices de las maniobras del poder de turno. De hecho, los cacerolazos de diciembre del 2001, por ejemplo, fueron en gran medida contruidos y manipulados por grandes empresas con enormes intereses financieros. El

Diario Clarín, por ejemplo, se benefició mucho con la caída del sistema económico en 2001, ya que pesificó sus deudas en dólares. De esta manera, era muy claro ver cómo llamaban a la gente a salir a las calles (describiendo las manifestaciones populares espontáneas como muy seguras y muy nobles) y en cambio luego comenzaron a mandar a la gente a su casa (describiendo la represión y los disturbios, armados desde los servicios de inteligencia nacionales) para que las cosas se aplacaran. Es decir: llamaban a una revolución, pero solo al punto de lograr su propio beneficio. Luego había que detener esa efervescencia, porque el alzamiento popular podría haber llegado a derrocar todas las instancias de gobierno, y ningún estatuto del poder quiere eso, pero mucho menos los intereses empresariales.

Lo que sí existe es una buena franja de periodismo alternativo, independiente. Sobre todo en el campo teatral. Hay muchas publicaciones especializadas (a la manera de Theater der Zeit), sobre todo porque en los periódicos masivos el espacio destinado a la cultura es cada vez más estrecho, especialmente el que le toca al teatro. Casi todos los suplementos culturales de los periódicos se ocupan de las frivolidades de las estrellas de televisión.

Es decir: no sólo hay aquí un teatro fuerte y personal en la periferia del teatro oficial (que es diminuto), sino que también aparecen nuevos espacios de crítica y reflexión teatral por fuera de los canales masivos de distribución de información.

Theater der Zeit 04/2007