

Ecós de la historia e identidades en la temporada teatral 2011 en Buenos Aires

Elka Fediuk

Universidad Veracruzana

En la era de la cultura virtual, el teatro es una de las pocas prácticas sociales que una y otra vez confirman su cualidad aurática. La ventaja de internarse en el espacio social y participar del convivio que recicla y crea los signos que alimentan la poiesis permite conectar el cuerpo del acontecimiento teatral con la multireferencialidad de su entorno. Mirando lo otro se abre la mirada —inevitablemente comparativa— hacia lo propio, cercano, pero igualmente reduce la distancia e integra lo otro, la experiencia de lo otro, a la categoría de lo propio. Hago notar el aporte teórico del Teatro Comparado que en la propuesta desarrollada por Jorge Dubatti (1995; 2007; 2009)¹ supera los límites literarios y que hoy cuenta con un amplio grupo de investigadores. El carácter aurático y territorial del teatro no niega la universalidad del fenómeno de representación como una estrategia al servicio de la mente y el espíritu, aunque advierte sobre la movilidad del sentido que subyace a las formas (como alguna vez dijo Freud, “hay tan pocas formas y tantos significados”). El “régimen de experiencia” en el acontecimiento teatral alude a la multiplicidad de posibilidades de recepción y significación; mi experiencia personal teatral, de vida y de cultura, serán entonces el filtro, facilidad u obstáculo, para conectar el lenguaje de la puesta en escena con los acuerdos tácitos de una comunidad artística y social, contenidos en un producto siempre “perdido”, como asegura Ricardo Bartís (2003).² Lo que Jorge Dubatti llama “expectación”

1 La producción teórica de este autor se centra en la mirada sobre el objeto de estudio, la cual ha sido simultáneamente complejizada y sistematizada con fines metodológicos.

2 La idea de este creador converge con la teoría del teatro como zona de experiencia. Ni antes ni después del acontecimiento teatral hay teatro, por eso todos sus vestigios (texto dramático, videos, fotografías, críticas) sólo se refieren a un teatro perdido.

contiene un estado de emoción expectante y un riesgo de confrontación entre las preconcepciones y aquello que ofrece la poiesis del acto teatral.

Mi estancia en Buenos Aires durante el mes de agosto de 2011 fue muy intensa: cruzaba las participaciones en congresos³ con la impartición de un seminario dedicado a Grotowski y tejía mis impresiones de la ciudad con las peregrinaciones por los teatros próximos a la emblemática calle Corrientes y por aquellos que se han asentado en otros barrios, creando un nuevo mapa teatral de la ciudad. La cartelera de aproximadamente 350 obras ofrecía un repertorio muy amplio y variado. Me aboqué, tal como lo hace la mayoría de los espectadores, a los productos artísticos de un solo circuito, salvo algunas excepciones. De manera general se trata del teatro independiente, una designación de origen programático que manifiesta la diferencia con un teatro subordinado por la coerción mercantil. Gracias a la gentileza de mi amigo y anfitrión Jorge Dubatti, tuve la oportunidad de saborear los espectáculos que ya sonaban en las redes sociales y en la crítica, teniendo boletería agotada. En las páginas que siguen me dedicaré a compartir las impresiones de algunos de los espectáculos que vi en aquella temporada, protagonizados por los creadores que se reconocen herederos de un linaje que consolidó el actual teatro de arte.

Teatro independiente

Las categorizaciones resultan a veces incómodas o insuficientes, por eso prefiero usar el nombre de “teatro independiente”, porque en él se afirma la identidad teatral forjada a partir del movimiento iniciado en los años veinte del siglo pasado. Destacan en aquella época las figuras de Francisco Defilippis Novoa, renovador de la dramaturgia rioplatense, y Alejandro E. Berruti, quien introdujo los temas sociales atrevidos y las visiones rebeldes. En la siguiente década reinaron las vanguardias: la literaria con “los de Florida”, y el movimiento ideológico del “teatro del pueblo” con “los de Boedo”, llamados así por las calles en las que se reunían (Ordaz 2010, 448). Pero será la acción del gremio —iniciando con la Declaración de Principios del Teatro Libre (1927), luego con la creación del Teatro

3 V Congreso Argentino Internacional de Teatro Comparado, 17-20 de agosto 2011, VIII Congreso Argentino de Historia del Teatro Universal, 24-27 de agosto de 2011 y XX Congreso de GETEA, 2-6 de agosto de 2011.

Experimental de Arte (TEA) y el Teatro del Pueblo, espacio y proyecto recuperados en 1987—, como se irá constituyendo la tradición del teatro independiente, cuyos postulados de arte como salvación espiritual del pueblo le mantendrán desafiante y solidario, oscilando entre la resistencia y *resiliencia*, según las condiciones y circunstancias del entorno intelectual, político y social.

En las décadas de los cincuenta y sesenta el liderazgo del grupo Fray Mocho consolida una visión de teatro activo, popular y reflexivo, proclama la economía de recursos escénicos en la escenografía y vestuario y se dedica a la formación teatral, la investigación y las publicaciones. Desde entonces, con el intervalo de la dictadura, Argentina sorprende con el volumen de producción teatral y de publicaciones de y sobre el teatro, y también con los niveles de consumo cultural de libros y espectáculos per cápita. En la última década he observado también un fenómeno que poco a poco contagia a otros países: la Escuela del Espectador⁴. En 2006 era un grupo de 150 personas que se reunían cada lunes bajo la conducción de Jorge Dubatti para aprender, entender e interpretar el teatro y la experiencia teatral. Ahora son ya dos grupos en la amplia sala del Centro de Cooperación Cultural, que suman casi 500 personas en estos espacios de convivencia y diálogo entre creadores y espectadores. Con antelación se dan a conocer los temas y obras a ver y analizar en cada sesión y se invita a artistas de dichas obras; se develan los procesos de creación, se despliegan hipótesis y asociaciones y se clarifica el programa artístico de un creador o grupo. Se percibe allí un interés genuino por el significado y el goce de la producción cultural; no es uno de esos programas oficiales que esgrimen el objetivo loable de la formación de públicos.

Los grupos y elencos cuyo programa se sostiene en convicciones artístico políticas confirman su vigencia y audacia en los momentos más críticos de Argentina. A una distancia de 30 años, el Grupo de Estudios de Teatro Argentino e Iberoamericano (conocido como GETEA) en el programa de su XX Congreso (del 2 al 6 de Agosto 2011), incluyó el homenaje al movimiento del Teatro Abierto, una forma de festival permanente que

4 A partir de la idea de Anne Ubersfeld y de las tradiciones de cultura teatral se definen los proyectos autogestivos o institucionalizados. El ejemplo exitoso de Argentina alentó las experiencias de México (INBA) y Chile, además del uso de este nombre para para series de programas universitarios y culturales con la política de “formación de públicos” cuyo objetivo es incrementar el consumo cultural y el goce espectral.

en los años más oscuros de la dictadura (de 1981 a 1983) convocó a artistas, intelectuales y sociedad en general, creando un tácito contrato social entre el gremio y sus espectadores. La participación de Roberto Cossa, Rubens Correa, Osvaldo Dragún, Griselda Gambaro, Eduardo Pavlovski, Mauricio Kartun y tantos más, marcó una etapa fundamental para el teatro independiente y funcionó a modo de trampolín energético en los años que siguieron con la vuelta a la democracia y, recientemente, durante la crisis económica del nuevo siglo. Las poéticas que se abrían paso al posmodernismo se sacudieron durante la última crisis que —paradójicamente— ha traído una nueva oportunidad para los creadores argentinos en el mundo globalizado, mediante invitaciones y colaboraciones.

Ala de criados

Mauricio Kartun, consagrado artista y formador de dramaturgos, actor que realizó estudios con Augusto Boal y participó del Teatro Abierto, es tal vez uno de los más consecuentes en ligar al arte con las convicciones políticas. En la charla que sostuvo con Ricardo Bartís⁵ —igualmente radical en los postulados del teatro independiente— destacaban los intereses vitales de un artista ciudadano, crítico y comprometido con el discurso, con la acción y con el arte. Su manera de percibir el mundo es su camino de creación: las



© *Ala de criados*, de Mauricio Kartun. Todas las imágenes de esta reseña son cortesía de Alternativa Teatral (www.alternativateatral.com).

convicciones del artista, sus deseos de justicia —y tal vez de venganza— se subliman en la dramaturgia que permite distorsión, burla y sarcasmo al mirar la historia desde el *Ala de criados*, razón y título de su obra en cartelera desde 2009. El espectáculo ha conseguido los máximos premios y en 2011 aún se daban dos funciones por día en el Teatro del Pueblo, de poco más de 200 butacas, siempre “a reventar”.

La “semana trágica”, que en

5 Este dúo de panelistas dentro del XX Congreso de GETEA tuvo lugar el 6 de agosto de 2011.

1919 sacudió a Buenos Aires con una violenta huelga, es el referente histórico de la obra. Kartun ubica la acción en un club de tiro de palomas en Mar del Plata, en donde se había refugiado la burguesía porteña. El escenario, en penumbra, oculta las figuras que semejan lagartijas pegadas a una enorme piedra, montículo o peñasco. La quietud de la playa contrasta con los ecos de la masacre de obreros. La decadente aristocracia está representada por tres hermanos: Emilito (Esteben Bigliardi), un homosexual desquiciante; Pancho (Rodrigo González Garillo), reprobado en su intento de ser militar y ahora aspirante a cura, y Tatana (Laura López Moyano), excéntrica, provocadora. Es ella quien escribe esta historia como una prueba de su vocación literaria —no exactamente poética— cuyo principio es “nada de metáforas”. Es una mujer de razón y gracia germánicas, virgen que se sabe fea pero que logra perder este estado inconveniente con Pedro (Alberto Ajaka), digno representante del ala de criados, servil y ambicioso ser que se esmera en contentar a los señores y a la señorita, a la vez que sueña con acceder al mundo de los privilegios. Mientras los ecos de la matanza confunden obreros con palomas, el amor se vuelve ácrata y el juego de coqueteos y revanchas se descompone en humillaciones y venganzas. La reciente revolución bolchevique, la tragedia del Zar y de su familia, el diablo rojo, la peste de los anarquistas, la guerra santa para defender el poder del Tata y de su dinero, al que están prendidos los que desprecian el trabajo, son motor y resonancia en los diálogos y relaciones entre personajes y clases sociales a las que pertenecen. Por su parte, Pedro es burlador y corrupto, traiciona a su clase y defiende su siniestra filosofía: “Si acá los únicos que trabajamos somos los que estamos en medio. Los de la engañifa... Ustedes no trabajan porque no les hace falta, los negros por haraganes, los ácratas por principios... ¿Quién trabaja en la Argentina?” (Kartun 2010, 72). Pedro escupe el largo y rabioso monólogo encadenado y bañado en el reflejo de la luz roja. Ya no es una respuesta dentro del episodio: lo grita al público, a la “bola de pillos” como él.

No creo acceder a la complejidad de los entrecruces de sentido en esta obra que toca el sentimiento argentino; sin embargo, hecha ya la advertencia, recorro a mi recepción personal. Las resonancias de la intertextualidad evocan a *La señorita Julia* de Strindberg, aunque la relación erótica está exenta de pasión y sin la euforia revolucionaria que le dio Patrick Marber en su reescritura de esta obra, bajo el título *Después de ti, señorita Julia*. Laura López Moyano, soberbia en el papel de Tatana, encarna lo más varonil de su familia. Su decadencia es audaz y corrosiva también para su clase y estirpe. Enferma de superioridad, contrasta con la falta de hombría de sus

hermanos. Aunque su fortaleza tampoco construye siquiera una metáfora, el personaje y su interpretación se asientan en la imagen que me atrapó: las mujeres dominantes habitan la escena porteña.



© *Ala de criados*, de Mauricio Kartun.

La dramaturgia juega en dos tiempos: el de la narración coincide con el tiempo de los espectadores en los referentes textuales y en la actuación (personaje y actriz en contacto directo con los espectadores), mientras que la historia se activa por episodios. *Ala de criados* de Mauricio Kartun está publicada en Atuel (2010) y acompañada de notas del dramaturgo que nos comparte su “cocina”. Contiene también notas de un seminario de dramaturgia recogido por Jorge Dubatti, editor del libro.

El box

Otro creador que sigue la tradición ideológica del teatro independiente es Ricardo Bartís (2003), autor de *Postales argentinas*, obra que en 1989 esta-

bleció el referente dramático posmoderno. Aquel hito de la posdictadura proyecta la rebeldía, heridas y esperanzas mediante una metáfora legible sólo por la experiencia compartida, pero oculta para extraños, como si el lenguaje artístico tuviera que servir aún de blindaje. Encontramos allí los ecos de Alfred Jarry, del Teatro de la crueldad artaudiano y las marcas de la fragmentación y la multiplicidad. En su teatro mantiene una mirada aguda sobre la realidad política, que es el alimento de su creatividad y el motor de sus acciones en el terreno de la cultura. Su último espectáculo, *El box*, estrenado en agosto de 2010, aplica el método holístico de la creación, en que el autor-director parte de una idea del espectáculo cuya dramaturgia se completa en el cuerpo escénico. Esta obra, después de *La pesca*, estrenada en abril de 2008, constituye la segunda parte de la anunciada “trilogía deportiva”. *El box* liga la reflexión sobre la historia-experiencia con la coyuntura de las celebraciones del Bicentenario. Bartís y su grupo se retiraron del espacio estatal⁶ que los incluía en los festejos oficiales. Lo podemos entender como un gesto que afirma la necesidad de “mantener un territorio de subjetividad alternativa” (Dubatti 2011). Bartís defiende el margen en el que sitúa su Sportivo Teatral, espacio independiente —también por autofinanciable— dedicado a la creación y formación teatral. El propio Bartís y algunos actores del grupo son docentes en los cursos de actuación y dirección que se ofertan de manera continua.

En el plano anecdótico, *El box* inicia con los preparativos para el festejo del cumpleaños cincuenta de María Amelia “La piñata” (Mirta Bogdasarian), en su tiempo una pionera del incipiente boxeo femenino. La vemos entrenar con entrega a pesar de sus cincuenta años por cumplir y de sus disminuidas condiciones físicas, animada por el sueño de volver a aquellos años de triunfo. La idea del aniversario de la mujer patria se sostiene en una condensación metafórica que Bartís coloca en el



© *Ala de criados*, de Mauricio Kartun.

6 En una entrevista con el diario *El Clarín* (14 de agosto de 2010), Bartís aclara que *El box* estaba planeado estrenarse en el Centro de Experimentación Teatral del Colón (CETC) y relata cómo las dificultades que tuvo con la administración y producción motivaron el retiro del proyecto, que fue absorbido por Sportivo Teatral.

box, un deporte de golpes que, como la aún reciente historia de Argentina, remueve en el espectador los sentimientos y las reflexiones. Parece haber un sino en esta repetición de la historia, pero también por momentos se vislumbra un camino posible. El deterioro que presenta el lugar dramático/espacio escénico hace pensar en los estragos de la crisis y el abandono de algunos sectores que no entran en la economía neoliberal. Finalmente, el discurso de gloria sólo anima a unos cuantos que acuden a la fiesta con luces y adornos que pretenden ocultar el miserable estado del entorno. La resonancia del espectáculo produce una sensación de vacío: la embriaguez del Bicentenario —síntoma de los festejos en casi todos los países latinoamericanos— no ha logrado construir proyectos solventes para trascender al tercer siglo de la vida nacional. En palabras de Bartís:

El box nació de la presencia, en la realidad argentina pasada y presente, de un discurso político cada vez más violento y necesitado de tragedia. Queríamos hablar de algo que percibíamos: que si la violencia no encauza su manifestación en la fiesta, en el encuentro, termina históricamente en tragedia (citado por Dubatti 2011).

Es de subrayar que la puesta en escena mantiene a distancia el trasfondo de la metáfora. Para un espectador del hemisferio norte el acceso queda restringido, al carecer de referentes históricos y vivenciales, así como del código de comunicación que ha creado el teatro independiente, particularmente en la etapa del Teatro Abierto. En ello se confirma la “territorialidad del teatro” y también la multiplicidad del acto *espectatorial*, a la que alude Dubatti.

Apátrida y Todo

Entre los bocadillos teatrales más exquisitos de mi temporada bonaerense se encuentran dos creaciones escénicas de Rafael Spregelburd (2011), ambas editadas ya por Jorge Dubatti y acompañadas de un apéndice documental. Éstas son: *Todo* y *Apátrida, doscientos años y unos meses*. Ambas plantean una mirada sobre aniversarios, uno nacional argentino (*Apátrida*) y otro (*Todo*) de carácter global.

Las colaboraciones previas de Spregelburd con el teatro Schaubühne de Berlín le valieron el reconocimiento como creador teatral consoli-

dado y representativo de su región para ser el autor invitado al Festival Internacional de Autores sobre Identidad e Historia. El evento —en el que se reunieron los creadores de Polonia, Reino Unido, Israel-Palestina y Argentina, además de Alemania— tenía por objetivo revisar los cambios en la construcción de la identidad (nacional/global) que han ocurrido en distintas regiones del mundo, a partir de aquel acto simbólico que derribó el muro de Berlín y —supuestamente— dejó atrás las huellas de la guerra fría y el totalitarismo como visión política de Estado. Tema sin duda discutible, pero el reto intensificó los resultados desde estrenos como *Work in progress* (Berlín, 19 de marzo de 2009) con su grupo, el estreno con elenco alemán (21 de enero 2010) y el que presentó la última versión en el Becket Teatro, el 15 de octubre de 2010.

Rafael Spregelburd y su Compañía del Patrón Vásquez, creada en 1994, emergen también de la tradición del teatro independiente. Spregelburd, actor de teatro y cine, director y dramaturgo, alumno de Kartun y de Bartís, imparte dramaturgia en el Sportivo Teatral y en la Universidad de Buenos Aires. Continúa la tradición independiente de forma actualizada por el contexto global y generacional. La Compañía manifiesta el interés en “reflexionar sobre los aspectos lingüísticos y dramáticos del texto escénico, para alejarse de los preconceptos imperantes de las narraciones lineales” (Compañía del Patrón Vásquez [1994]), interés que encontramos en las mismas producciones de la Compañía, a la que llamaré virtual porque no cuenta con una sede física.⁷ Esta característica de grupo abierto es propia de las nuevas formaciones que se aglutinan por amistad y eficacia, pero no crean lazos estables y excluyentes. ¿Será también un rasgo de las nuevas identidades?

El espectáculo *Todo*, presentado en el Beckett Teatro, un espacio de pequeñas dimensiones, contiene en el título la tesis de la obra compuesta de tres partes; cada una con su pregunta fundamental expuesta en el título proyectado al inicio:

- ¿Por qué todo estado deviene en burocracia?
- ¿Por qué todo arte deviene en negocio?
- ¿Por qué toda religión deviene en superstición?

De alguna manera, el concepto de la totalidad, soporte de la filosofía

⁷ Tampoco he encontrado una página de Internet del grupo, sino sólo referencias a ella en páginas de otras personas.

positivista que engendró el totalitarismo político, está presente en la respuesta que da la obra al llamado del Festival que conmemora 60 años de Alemania y 20 de ser unificada. Spregelburd propone una mirada irónica sobre la dirección de los cambios ensalzados por una ideología del fin de las ideologías. El pasado no pasó, sigue estructurando las mentes y los hábitos. Cada una de las tres partes de la obra conserva alguno de los personajes de la anterior; sin embargo, bien podrían funcionar de manera independiente. El juego lingüístico y escénico interactúa con la voz en *off*, distinta para cada episodio, sea de un psicoanalista —un “gran hermano”— o un dios que explica, induce o complementa la acción dramática. El uso de proyecciones, que presentan los títulos y otras imágenes dinámicas, compensa la escenografía mínima, característica del teatro independiente y ahora también del nómada internacional. La actuación es un factor principal de la creación de situaciones que trascienden a los personajes típicos al ser enriquecidos con detalles personales de los actores, lo que permite apuntar de manera transparente la reflexión que emana de las contradicciones entre situación y juicio. La bravura con que ejercen la actuación Andrea Garrote, Mónica Raiola, Pablo Seijó y el propio Spregelburd —este último en el papel del artista que ha iniciado su fama quemando libros y ahora negocia la quema del dinero (más dinero quemado, mayor obra)— contagia a los espectadores con la intensidad y velocidad de las asociaciones y conexiones, con la experiencia individual y social, con los discursos pasados y presentes, y con las dimensiones sobrepuestas en los comentarios del *off*. La escenografía y sus efectos no cuentan con crédito; sin embargo, se destaca la música de Zypce, compositor de diseño sonoro, por su perfecta integración con la acción dramática.



© *Apátrida, doscientos años y unos meses*, de Rafael Spregelburd, en la foto El músico: Zypce y R. Spregelburd.

Apátrida, doscientos años y unos meses suena inmediatamente a Bicentenario. Esta vez la coincidencia es perfecta: entre el interés genuino que había despertado en Spregelburd la investigación de Viviana Usubiaga y la invitación del Instituto Goethe y Pro Helvetia al proyecto Dramaturgias Cruzadas, en que debía dialogar con el autor suizo, Raphael Urweider.

La investigación rescata la atmósfera fundacional que acompaña la exposición de pintura que en 1891 desató una polémica y desembocó en un sangriento duelo entre el pintor Eduardo Schiaffino —quien defiende la nacionalidad del arte— y el crítico español Eugenio Auzón, quien sostiene que su valor es universal. La obra se desarrolla en forma de *Sprechoper*.⁸ El texto respeta y amplifica la retórica decimonónica, y cuida la musicalidad fraseológica que sugiere un verso libre a partir del estilo, carácter y habla propios de los dos personajes antagónicos interpretados por Spregelburd. El escenario lo comparten el actor y el músico: en este dúo Zypce interviene emocionalmente mediante los instrumentos no convencionales creados por él mismo, generando el contrapunto de la percepción sonora posmoderna.

El tono escéptico de Auzón compagina con los cuestionamientos postnacionalistas:

¿Qué es el arte argentino? ¿Hay tal cosa?
¿Tiene territorio el cúmulo borroso de expresiones de un grupo heterogéneo
que comparte un mismo pasaporte?
¿Y quién decidirá cuáles serán expresiones significativas y cuáles —
por no significar—
no serán tampoco —entonces— argentinas? (Spregelburd 2011, 164).

La obra equilibra los argumentos en la disputa por el arte, su fundamento y su deber. Enfrenta las convicciones y administra el énfasis del sentimiento patriótico que sufre el quiebre, cuando un asunto de palabras termina en un duelo a muerte. Schiaffino, nacido en Argentina, es diestro en armas. Auzón, el apátrida, sólo en pincel y pluma; le toca perder, no valen sus argumentos, no concuerdan con la idea homogénea de la patria y por la eternidad ha de pagar su error mientras que a Schiaffino le dedicarán una calle, pequeña (en fin, la patria honra a sus héroes). Spregelburd utiliza en parte los textos originales publicados en aquella ocasión en la

8 Forma teatral de ópera hablada, desarrollada en la cultura alemana y elegida por Spregelburd en conexión con la propuesta de su colega suizo, quien en su obra utilizó el verso.

prensa. Desconociendo los originales, sólo puedo suponer la fina operación del dramaturgo para hacer de este caso un tema actual que derrama la emoción en el espacio compartido físicamente y en el terreno de las ideas. La actuación muestra la maestría de Rafael Spregelburd en el dominio escénico de presencia, ritmo, matices en las partes de exhaustiva aceleración y luego pausas que incrementan el énfasis y subrayan la connotación. La escena de la exposición incluye otra poética: las audioguías, voces en *off*, hacen el juego lingüístico y rítmico al encimar las acciones y los textos. Otro momento que rompe la poética retórica es una llamada telefónica, del personaje histórico Sáenz Peña, aún no nombrado presidente, que el actor recibe sorpresivamente en su celular. La escenografía se compone del telón rojo que sostiene la fecha 1891, una tribuna y los instrumentos musicales. Para el duelo y escenas posteriores el telón se abre mostrando un paisaje (fotografía o proyección) y un pasaje a modo de los de cartón deslizable, efecto que incrementa la sensación de artificialidad del discurso.

Los hijos se han dormido

El teatro independiente, en su versión actual, mantiene una filosofía de separación —a veces tajante— de los sitios y presupuestos oficiales para la cultura. Claro, existen excepciones, y entonces el Teatro San Martín honra las atrevidas puestas en escena de los creadores reconocidos, que se permiten desafíos estéticos. Este es el caso de Daniel Veronese⁹ y la puesta en escena *Los hijos se han dormido*. Con el antecedente de otras dos reescrituras de Chéjov, ésta completa la trilogía al lado de las anteriores: *Un hombre que se ahoga (Tres hermanas)* y *Espía a una mujer que se mata (Tío Vania)*. No oculto que el proceder me ha tomado por sorpresa y con buena dosis de desconcierto. No es raro que en los carteles el nombre del autor desaparezca bajo el peso (y tamaño) del de director y también abundan “nuevas” traducciones y versiones de obras consagradas. Sin embargo, la arbitrariedad del título (confirmada por Veronese en su visita a la Escuela de Espectadores el lunes 8 de agosto) y la ausencia del nombre de Chéjov en el cartel parecen borrar su existencia y me lanzaron a lo

9 Daniel Veronese, actor dramaturgo y titiritero, creador del grupo El Periférico de Objetos, estudió dramaturgia, como muchos otros, con Mauricio Kartun, figura de particular importancia para varias generaciones de creadores.

que supuestamente esperaba Veronese: recepción no contaminada con las preconcepciones sobre Chéjov para hallar vigentes las esencias de su obra.

Al encontrarnos en la sala vemos a los actores (no personajes) que atraviesan o permanecen en el escenario, saludan a los amigos y solicitan sentidamente apagar los celulares, cosa que al parecer nunca es suficiente porque varios sonaron durante la función. Me dejo llevar por el fluir de la acción que comienza en medio de una cotidianidad gris, tono privado, vestuario casual e iluminación opaca. Surgen las acciones y textos que inician la obra sin ningún acento especial; se enlazan los diálogos y se despliega un mundo impregnado de textos, nudos y nombres en los que el espectador reconoce a *La gaviota*. Lo que tradicionalmente buscaba un acento poético en el sonido de mar y las gaviotas (tradicción establecida por Stanislavski), en la versión de Veronese se vuelve un exterior sin presencia y hasta extraño a la pequeña realidad tejida con *bits* dialógicos que saltan por encima de las pláticas simultáneas. Un enjambre creado por el imán de la “abeja reina” (Irina-María Onetto) que parece resolver el vacío con la velocidad de sus palabras y la altura del tono. Las actuaciones desaparecen manteniendo el nivel casi “privado”, salvo en algunos momentos en que el director silencia el fondo para destacar momentos íntimos y significativos.



© *Los hijos se han dormido*. De Chejov-Veronese

Me invade una sensación de que el tiempo no ha pasado y que no estamos en la apabullante hipermodernidad, sino en la repetición de destinos en una sociedad cuyas relaciones son menos definidas y sus personajes más solos y abandonados en medio de una vecindad saturada de

ruidos y presencias. Los varones de la obra dejaron su estatus tradicional, se muestran débiles, cobardes, dependientes —hasta podría decir degradados, nulificados en su consistencia existencial— y las mujeres infelices —aunque ellas por lo menos se baten o saltan por encima de su desesperanza—, pero todos están sumidos en la trivialidad de las acciones y palabras que enmascaran el rencor y los deseos insatisfechos.

La reescritura de Veronese es el resultado de una larga incubación que se concreta en el escenario, con los actores, en el cuerpo vivo del acontecimiento poético. Elimina algunos personajes secundarios, cambia los textos, no sólo en su expresión actualizada, sino también pone algunos en boca de otros personajes, procedimientos que convierten lo símil en extraño, nuevo, pero integrado inseparablemente en la poética de un neonaturalismo exento de identificación, pero apoyado en los detalles que voluntaria o involuntariamente aportan los actores.

Las escenas de conjunto se rigen por una composición precisa que, sin embargo, da espacio a la espontaneidad de los ritmos individuales de los personajes. El texto y las situaciones fluyen ensanchando y concentrando la atención del espectador; el movimiento de ir y venir parece ocultar un mecanismo que obliga a activar los síntomas vitales, moverse, acomodarse, para de pronto romper el orden y emprender la fuga. Del ruido al silencio se compone una pieza musical que conduce al espectador hacia la zona íntima, hace escapar una que otra emoción y deja caer una de estas frases cuya resonancia nos hace sentir incómodos ante nuestros propios deseos incumplidos o perdidos en el trajinar de cada día.

El ritmo del espectáculo sigue un oleaje energético entre el escenario y el público. Daniel Veronese, director, conduce hábilmente las intensidades, concentraciones y dispersiones energéticas que ayudan al espectador a ajustar los niveles de su percepción. Con recursos mínimos (no hay música, la iluminación es discreta), con la actuación —cuyos únicos resortes son la situación que empuja el mecanismo escénico— resuena *La gaviota* al compás del tiempo local de Buenos Aires.

Blackbird

Alejandro Tantanian, actor, director y dramaturgo, exbecario de la Akademie Schloss Solitude, en Stuttgart, Alemania, es traductor y director de *Blackbird*, obra del escocés David Harrower. El escenario de la Ciudad Cultural Konexestá —como en la mayoría de espacios alternativos— des-

provisto del telón y otros atributos de una sala teatral. La ancha boca escena, sin profundidad ni afofe, dificulta el trazo escénico y la atención al diálogo de dos actores en medio de cajas y restos de comida rápida. Sin embargo, todo se ve limpio, la escenografía no explota el contraste entre la intimidad del tema y la interferencia de una bodega de intendente con víveres-vivencias y basura acumulada. Se percibe la distancia entre los personajes. Lo subraya la ancha boca escena y el factor del tiempo en el encuentro después de 15 años. La distancia de las edades, ella tenía 12 y él 41. Y también entre sus intereses: ella quería conocer y él saciar su deseo pedófilo. Tema sin duda polémico, corresponde a las importantes preocupaciones en torno a las huellas y daños sufridos por las y los niños y adolescentes a causa de las prematuras relaciones sexuales, seducidas o forzadas; sin embargo, lo que ocurre en el escenario no logra impactar o conmocionar, por lo menos a mí, tal vez por el nivel de violencia que nos rodea en la realidad mexicana. La obra sigue teniendo éxito en los escenarios europeos y canadienses; sin embargo —según mi observación— no logra perturbar nuestro entorno. Los comentarios que escuché se referían principalmente al tema tabú. ¿Y por qué tabú ahora que la defensa de las víctimas del abuso sexual por parte de los sacerdotes ha estado en primera plana? ¿Será por lo inconvenientemente confuso de los sentimientos en condiciones de violencia —velada e imperceptible muchas veces— que marca al individuo y se convierte en el motor oculto de sus deseos flotantes entre placer y dolor? Acostumbrados a la violencia espectacular y al espectáculo violento, el vehículo de las palabras no alcanza la catarsis.

La familia argentina

Cristina Banegas, extraordinaria actriz y cantante, a quien vi en 2006 protagonizando *La señora Macbeth* de Griselda Gambaro (estreno 2004), ahora dirige *La familia argentina*, obra que Alberto Ure escribió en los ochenta. Banegas rescata esta obra que trata con humor y distancia el tema del incesto en los nuevos núcleos familiares que reconocemos, por ejemplo, en el sonado caso de Woody Alen y Mia Farrow. En la obra, un psicoanalista, argentino por antonomasia, atraviesa una crisis existencial propia de sus 40, lo que origina conflictos en el matrimonio al tiempo que se desarrolla un romance entre él y su hijastra. La joven compite con su madre en el rol de mujer y, finalmente, conquista al padrastro/amante. La mujer descarga su rabia, lo cual apresura la ruptura. En este *round* gana

la hija. Al cabo del tiempo (después del intermedio) la madre se vuelve a casar, la hija triunfa profesionalmente, mientras que su padrastro amante pierde la posición profesional, padece un accidente y termina hemipléjico. En la última escena vemos esta imagen de la familia: el exmarido, expadre —y, al parecer, ex amante— queda condenado a depender de ambas mujeres. Mutilado en su hombría, recibe un trato que oscila entre la condescendencia y la revancha. El traidor queda castigado y así redime el clan de las hembras. Cabe destacar la brillante actuación de Claudia Cantero (la madre) —quien dibuja atrevidamente el desplome de su personaje jugando las contradicciones de amor y odio, rabia y resignación— y de Luis Machín en el papel del marido y amante, débil, indeciso, disminuido hasta su invalidez, contribuyendo a la imagen de los personajes masculinos de la temporada.

El viento en un violín

Llama la atención la coincidencia entre varias obras en cartelera que exploran el tema de familia disfuncional. Me refiero a dos de autoría de Claudio Tolcachir: *La omisión de la familia Coleman* y *El viento en un violín*. El extraordinario éxito de éstas y otras obras del grupo se debe sin duda a la calidad del trabajo artístico de los actores, su director y el repertorio. La visión del Teatro Timbre 4, fundado en 1998 por Tolcachir, se aleja del modelo ideológico de teatro independiente, ahora que el horizonte económico asegura cierta estabilidad. Es una empresa teatral compleja que abarca la producción de espectáculos¹⁰ y la escuela que mantiene oferta permanente, atendida por el equipo docente propio y maestros internacionales invitados. *La omisión de la familia Coleman* (estrenada en agosto de 2005), obra con la cual el actor y director Claudio Tolcachir debuta como autor, inmediatamente se posiciona en cartelera, en las redes sociales y en los festivales. La familia disfuncional, agobiada por problemas económicos, y con buena dosis de locura entre sus miembros, está cohesionada por la abuela a quien, en verdad, no hacen mucho caso hasta su repentina enfermedad, que reactiva por

10 La promoción de *El viento en un violín*, a diferencia de otros espectáculos aquí mencionados, ocupaba importante espacio comercial. Para algunos de nosotros es una señal (¿nostálgica?) de que los valores ideológicos se desplazan al paréntesis y que este grupo se siente cómodo en la mercadotecnia.

un momento los débiles lazos. La dramaturgia explota la “argentinidad cotidiana” de temas, formas y rasgos típicos de los personajes que se concretizan en las personas-actores. La actuación, sin afectar la credibilidad, es dilatada, a veces vehemente, lo cual produce una distancia y lleva al reconocimiento a través de la risa. Los actores pasan del tono histérico al poético, de la esquizofrenia a la reflexión existencial, evidenciando una fragmentación yoica. El trasfondo psicoanalítico es el trampolín del juego dramático en *La omisión de la familia Coleman*, al igual que en *El viento en un violín* (estrenada en noviembre de 2010), donde vuelve el tema de la familia —o dos familias— o el invento de una tercera familia. Una pareja lésbica, Lena (Inda Lavalle) y Celeste (Tamarara Kiper) deciden tener un hijo que sea de su sangre. El elegido para esta tarea por asalto —casi a mano armada— es Darío (Lautaro Perotti). Su madre (Miriam Odorico) se empeña en cumplir ambos papeles paternos, es dominante e histérica, y defiende —desde sus categorías— la felicidad de su hijo. Darío es indeciso, desubicado y dependiente de su madre y de su psicoterapeuta. Al enterarse de su paternidad —hasta ahora el único fruto de sus capacidades—, quiere asumir el rol correspondiente en contra del deseo de su madre y de la pareja que usó su función biológica. Esta vez no es la abuela, sino su equivalente: Dora (Araceli Dvoskin), la nana, quien representa el sentido común y apoya al nene en la única decisión responsable que quiere tomar. Celos, gritos y exageraciones, pero también ternura, emanan del naciente amor en torno a la promesa que guarda el vientre de Celeste y que conforma un núcleo de familia poco común. Veremos a los tres en la cama tejiendo el nido para la esperanza.

Nuevamente en esta obra dominan los caracteres femeninos, histéricos y desesperados, pero que caminan firmes hacia sus objetivos. Las actuaciones, todas muy disfrutables, se mantienen al borde de la explosión, acentúan rasgos extremos de los personajes y logran un exquisito tono de comedia. Sin ahondar, y gracias al tono de comedia ligera, la obra contribuye a suavizar el juicio de los espectadores en los temas que hoy requieren de nuevas leyes que reconozcan las formas de amor y convivencia no tradicionales.

Ambas obras mencionadas, a las que hay que sumar también *Tercer cuerpo* (estrenada en agosto de 2008 y que trata de las personas alienadas por la burocracia y sus deseos cubiertos por capas de mentira), responden a la misma fórmula: comedia, un tanto negra, que juega con trozos

de la cotidianidad reconfigurados mediante “un intento absurdo” (como lo subraya el subtítulo a *Tercer cuerpo: La historia de un intento absurdo*). Al parecer, allí se concentra la estrategia dramática de Tolcachir, en el juego absurdo que compone un rompecabezas de rasgos identitarios en un trazo extravagante e ingenioso.

La escenografía de las obras que he visto en el Teatro Timbre 4 llama la atención por su veracidad: ha borrado la unidad plástica. La ambientación parece extraer de la vida diaria los elementos (puertas, muebles, accesorios) ligados al gesto cotidiano encimando los lugares dramáticos en el espacio escénico reducido. Los objetos no designan, no sugieren, son una especie de *ready-made* en su dimensión dislocada. Por ejemplo, en *El viento en un violín*, la cama de la madre o la cama de la pareja de mujeres, el sillón del terapeuta, (etcétera), son un mobiliario accidental y caracterizan el detalle sin preocuparse por la cacofonía de la composición plástica; no importa la forma y el color, sino que formen parte del paisaje familiar al espectador. No tengo información sobre las alteraciones que ocurren en las numerosas giras, por ejemplo por Europa, donde el mobiliario difícilmente puede recrear el espacio arraigado en la cultura de la que emana el gesto actoral.

Cadencia...

La temporada de aquel agosto en la ciudad de Buenos Aires tuvo aún resonancias de las recientes celebraciones del Bicentenario, aniversario que la Argentina comparte con casi todos los países latinoamericanos. Subrayo la mirada crítica que parte del linaje independiente: los creadores sortearon la “celebración” con la reflexión y el juicio teñido de amargura y sarcasmo; pusieron en alerta la conciencia colectiva y el proyecto de nación ante la experiencia pasada y reciente, y también las actuales tendencias de la política nacional y global.

Insisto en la observación que hice, casi inmediatamente, en una sesión de la Escuela del Espectador sobre las mujeres fuertes, dominantes, que habitan la escena. Me preguntaba entonces si esto se debe a los cambios en el equilibrio de los géneros, pero sin duda las actrices dotan a sus personajes de dimensiones, fuerza y energía mayores de las que pudieran estar inscritas en la obra. Solamente me gustaría que ampliaran su perfil

de teatrista,¹¹ ya que por ahora son pocas las mujeres dramaturgas, directoras y cabezas de proyectos y grupos.

El rol integral de teatrista en la producción teatral rioplatense, como hemos visto, destaca a los creadores que escriben, dirigen y muchas veces también actúan. Cuál sea su punto de partida no resulta importante, sino el tener un grupo con el cual cultivar ciertos principios en la creación y el trabajo y tener un espacio propio que otorgue solidez a la empresa independiente, aunque cada vez más encontremos grupos “virtuales”, situados en la red y conectados con los festivales que funcionan a modo de mercado libre, donde se consiguen contratos para giras, talleres, etcétera. Los grupos son más o menos estables, buscan afinidad y diálogo creativo, amistad y colaboración. La zona tradicional de los teatros y la diversión no es ya el único centro de esta actividad que se ha desplazado a los barrios en busca de nuevos espacios y públicos.

Bibliografía

Bartís, Ricardo. 2003. *Cancha con niebla. Teatro perdido: fragmentos*. Edición de textos e investigación: Jorge Dubatti. Buenos Aires: Atuel.

Compañía del Patrón Vásquez. 1994. <http://www.autores.org.ar/spre/patron/patron.html>.

Dubatti, Jorge. 1995. *Teatro comparado. Problemas y conceptos*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Lomas de Zamora.

Dubatti, Jorge. 2007. *Filosofía del teatro I: convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Atuel.

Dubatti, Jorge. 2009. *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epis-*

¹¹ Jorge Dubatti (en Bartís 2003, 50-51) entiende el perfil integral de teatrista en la posdictadura más allá de las funciones determinadas por la producción teatral —o sea dramaturgo, director, actor— que ahora se conjuntan en una sola persona. Adopté hace años este término que —a mi juicio— proyecta al artista intelectual, ciudadano planetario activo, con apoyo de las herramientas estéticas.

temológicas. Buenos Aires: Colihue.

Dubatti, Jorge. 2011. “La violencia como ritual político”. *Revista ñ*. [en línea]. http://www.revistaenie.clarin.com/escenarios/teatro/violencia-ritual-politico-Bartís_0_445155669.html. (Consultada el sábado 17 de septiembre de 2011).

El Clarín. 14 de agosto de 2010. Ricardo Bartís: “Cuando no hay fiesta, hay tragedia”. Entrevista por Juan José Santillán. (Consultado el 10 de febrero de 2012). http://www.clarin.com/espectaculos/teatro/fiesta-tragedia_0_316768517.html.

Kartun, Mauricio. 2010. *Ala de criados*. Buenos Aires: Atuel.

Ordaz, Luis. 2010. *Historia del teatro en el Río de la Plata*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.

Sprengelburd, Rafael. 2011. *Apátrida, doscientos años y unos meses. Envidia*. Prólogo, edición y apéndice documental al cuidado de Jorge Dubatti. Buenos Aires: Atuel.