

“Oficios útiles”: El teatro de Marcelo Ramos

Jean Graham-Jones

El “teatro joven” porteño que surge a mediados de los años ochenta se caracteriza generalmente por sus transgresiones de las normas del teatro convencional, entre aquéllas la de apelar más a la imagen que a la palabra, de ser una dramaturgia más del actor o del director que del autor. En el presente estudio se comenta, dentro del contexto de ese “nuevo” teatro de la imagen, la producción teatral de un joven dramaturgo argentino, Marcelo Ramos (n. Rosario, 1962). Jorge Dubatti inscribe el teatro de Ramos en

un modelo de teatro tradicional que ignore deliberadamente la experimentación formal y la transgresión, lo que permite advertir su implícita devoción por el realismo teatral norteamericano a la manera de Arthur Miller y Tennessee Williams y, más específicamente, por el arte ligero y brillante de Neil Simon. (*Así* 37)

Aunque la influencia del teatro convencional, especialmente el estadounidense se destaca en la dramaturgia de Ramos, sus cuatro obras dramáticas también constituyen a su manera un teatro de experimentación, un proyecto dramático que resulta siendo tan transgresor y hasta tan subversivo como cualquier espectáculo *underground* de los ochenta.

Teatro “joven,” a los quince años

Pese la crisis nacional del posProceso, Buenos Aires todavía goza de un alto nivel de producción teatral y, dentro de ese ámbito activo, la evolución más notable ha sido la del llamado “teatro joven,” también conocido como “teatro underground,” “nuevo teatro,” “teatro de ruptura.”¹ Un teatro nacido a mediados de los ochenta durante la vuelta a la democracia, sus múltiples manifestaciones reflejan la historia nacional de euforia, desencanto, frustración y crisis. Ha sido éste un teatro trasnochador, de espacios no convencionales como las discotecas, las calles y el subterráneo, de técnicas fusionadas, inspirándose en el *clown*, la acrobacia, la danza, la improvisación, el *contact*, el *butoh* japonés y la murga popular.

Como toda tendencia cultural, el teatro joven ha evolucionado y, tras una serie de excelentes estudios publicados durante los últimos ocho

años, el investigador argentino Jorge Dubatti ha documentado la trayectoria de ese “nuevo” teatro. En su infancia, constituía un tipo de frente de actores y directores, que gestaba espectáculos con sus creaciones colectivas y que se jactaba de hacer “teatro malo” para un público alternativo. A principios de los noventa, en acuerdo con una creciente aprobación de la tendencia desde los ámbitos más tradicionales, se vio un cambio en el mismo teatro joven: aunque seguía siendo un teatro heterogéneo, en términos técnicos y formales, se notó “una nueva valorización” y “una intensificación notable de la ‘calidad’ de los espectáculos” (Dubatti, *Teatro* 10). En 1992 - casi diez años después del génesis del teatro “joven,” Dubatti califica que: “. . . superada la euforia de lo novedoso, el ‘teatro joven’ asume su responsabilidad en la búsqueda y el destino de un nuevo teatro para Buenos Aires” (*Teatro* 64).

Sin embargo, los teatristas de las generaciones anteriores empezaron a quejarse de cierta desvalorización del texto y del autor, y, efectivamente, en los ochenta regían los directores y los actores: “la imagen escénica desplazó decididamente a la palabra” (Dubatti, “Teatro” 9-10). Se trabajaba más con formas no-“literarias”: la creación colectiva, el *clown*, la danza-teatro, el varieté, y cuando se buscaba un “pre”-texto dramático, no se recurría al repertorio nacional sino que se optaba por adaptar textos “clásicos.” ¿Y dramaturgos jóvenes? Durante los ochenta había autores “nuevos,” pero sólo en los noventa hen saltado a primer plano. En 1994, Dubatti señala a 42 dramaturgos “jóvenes” que, según él, trabajaban “en forma aislada, silenciosa y casi anónima” (“Teatro” 10).

Marcelo Ramos, dramaturgo “joven”

Aquí nos proponemos a comentar la producción teatral de uno de esos 42 dramaturgos que apenas recién aparecen vinculados con el “teatro joven” porteño. Esa omisión pareciera deberse a una tendencia general a reducir la producción heterogénea del teatro “joven” a un teatro experimental de actores, directores, guiones e imágenes, y a definirlo en una oposición al teatro comercial y al culto al texto escrito. Para comprobar la diversidad de ese “nuevo teatro,” que realmente borra las fronteras de las oposiciones fáciles y dogmáticas, examinemos la trayectoria teatral de Marcelo Ramos. A los 36 años, Ramos ha logrado nadar entre las aguas del teatro tradicional y el teatro joven - o sea, recuperar y revalorizar las tradiciones teatrales tanto rioplatenses como extranjeras, para poder actualizarlas, y ponerlas en teatros mayoritariamente comerciales.

Ramos ya tiene tres obras estrenadas: Su ópera prima, *Camas separadas*, se estrenó en 1991 y estuvo durante dos temporadas, pero se instaló

en la escena porteña con su segunda obra: *Salven al cómico*, estrenado en 1992, fue un éxito de público y de crítica.² Su tercera pieza, *Siempre que llovió, paró*, aunque en el estreno del 1996 contaba con actores bien conocidos y respetados, tales como Luis Brandoni (que también dirigió la puesta), Marta Bianchi, y Alicia Aller, no logró el mismo éxito que *Salven al cómico*. Además de recibir una puesta problemática - por ser poco sainetesca -, su fracaso tenía que ver con las expectativas del público espectador y el deseo de éste de ver otra *pièce bien faite* tal como lo fue *Salven*. En vez de volver al modelo de la "comedia brillante" al estilo norteamericano, *Siempre que llovió, paró* retoma el grotesco criollo para comentar la decadencia familiar de la clase media argentina y su entrega total a los valores del menemismo. Con su última pieza - terminada en el año 96 pero todavía sin estrenar -, *Servicios útiles*, Ramos da una vuelca más al tornillo tradicional, al escribir una comedia *hard* sobre la juventud argentina.

Salven al cómico

Se puede notar en esa breve descripción de las cuatro obras que la dramaturgia de Marcelo Ramos se inscribe en los modelos del teatro tradicional. *Salven al cómico* es un ejemplo por excelencia de la *pièce bien faite*, una comedia al estilo del teatro cómico norteamericano de Neil Simon, si bien con un ritmo feroz que se acerca más al *sketch* cómico. En el estreno se comentó la perfección del andamio textual, la fluidez y la economía estética de la obra, y su tono ligero ante una temática bastante pesada: la vejez, la muerte, la homosexualidad. Es sencilla la anécdota: Un cómico, que va por los sesenta años, se halla en plena crisis después de la muerte de su hijo mayor. Abandona a su esposa a ir a vivir con una chica de la edad de sus hijos, se niega a ver al otro hijo cuando éste se declare homosexual, deja de trabajar después de perder a la novia, y rechaza la amistad de su libretista al culparle la homosexualidad de su hijo Pablo. En "un ping-pong" entre el presente y el pasado (Dubatti, *Así* 37), el texto se estructura sobre quince bloques que alternan escenas del presente del cómico con momentos claves de su pasado.

Aunque *Salven* hace eco de las comedias de Simon - en la monomanía obsesiva del protagonista, en el enfoque en la clase media, en la utilización de una verborragia irónica y del chiste muchas veces esperado, y en el final feliz-, se destacan algunas diferencias: Primero, el texto cobra un ritmo más parecido al de la revista porteña que de la comedia estadounidense. Segundo, igual que en las obras de otro dramaturgo rioplatense Jacobo Langsner, el humor de *Salven* proviene del grotesco criollo, del sainete criollo, del vodevil

- un humor que llega a ser, como nos señala Ana Ruth Giustachini, “. . . cáustico, desgarrante, caricaturesco y hasta siniestro, a diferencia del humor sublimante de la comedia norteamericana” (93). No obstante, la diferencia más notable se halla en la relación entre el cómico y su libretista, relación que subraya algunos prejuicios y conflictos que se ven reflejados en su público-destinatario argentino, entre ellos el de la homosexualidad.

El tema de la tolerancia todavía tiene vigencia en la Argentina. En nombre del “ser nacional” argentino, se sigue propagando la xenofobia, contra el “otro,” sea judío, mestizo, homosexual. En los noventa no sólo ha habido casos de agresión individual y de terrorismo nacional-internacional contra ese “otro” sino que se puede citar actividades discriminatorias al nivel institucional. Así que la intolerancia todavía figura en la escena cultural nacional. En 1992, pocos meses antes del estreno de *Salven*, el presidente Carlos Sául Menem comprometió trabajar por los derechos humanos de gays y lesbianas - en Nueva York, al verse enfrentado por la Comisión de Derechos Humanos de Gays y Lesbianas - mientras el representante más poderoso de la Iglesia Católica en la República, el cardenal Antonio Quarracino, predicó en la televisión nacional sobre la “desviación” y el “animalismo” del homosexual.

Pensemos en el destinatario del estreno de *Salven al cómico*: El Teatro Regina es un teatro comercial que atrae a un público por lo general mayor y de la clase media argentina. A nuestro parecer, lo transgresor de la comedia de Ramos consiste en hacer llegar a ese público un texto que rehumaniza al “otro” - en este caso, el homosexual. En la teoría bergsoniana de la risa, la comedia no abraza el arte sino la vida, para así reafirmar el orden social. El sujeto cómico es un individuo que no quiere adaptarse a la sociedad, pero termina adaptándose, y para el público - su semejante extraescénico -, la risa tiene una función correctiva, la del utilitarismo social. Al comienzo de *Salven al cómico*, Paco Medina, el protagonista, no quiere aceptar su vida ni desempeñar sus roles sociales de padre, esposo y amigo, pero terminará aceptándolos a todos, incluso al de ser padre de un hijo homosexual. El cómico se enfrenta con su propia hipocresía en un proceso paralelo al de su público cómplice: Para el público/Paco, Osqui, el libretista, deja de ser la caricatura del flamante homosexual afeminado que sale en la primera escena. Ese proceso humanizador nos hace pensar en el teatro del autor francoargentino Copi, en el que, si bien transcurre en otro mundo - el submundo de la *vie bohème* parisina -, ser homosexual no significaba nada más que ser rubio; es una sola entre las tantas características de la persona.

En la puesta de *Salven al cómico*, la tensión entre estereotipo y ser humano se enfatizó en la elección de los dos actores: el que hacía el papel del cómico ridiculizado, Federico Luppi, se conoce por su imagen de actor “serio,” y Claudio García Satur, que desempeñaba el rol del libretista *gay*, suele hacer papeles de conquistador de mujeres.

Salven al cómico combate las sencillas oposiciones dogmáticas, tanto temáticas como formales. Está en la misma estructura de la obra, en ese continuo vaivén entre el presente y el pasado. La obra cuestiona los roles sociales (macho heterosexual-homosexual afeminado; fea inteligente-linda boba) mientras fusiona los géneros y papeles teatrales trayendo como resultado, en las palabras de Olga Cosentino, el desenmascaramiento del “eterno juego de oposiciones a que casi siempre se reduce . . . la multiplicidad de lo real.” Es este proyecto multiplicador de *Salven al cómico* (además de los pocos años que tiene su autor) lo que le hace texto del teatro joven porteño. Esa pluralidad es además síntoma del ingreso de la sociedad argentina en la era posmoderna, según Dubatti:

En un mundo en el que las *grandes certezas* han entrado en crisis, las visiones de mundo y las posiciones ideológicas se han fragmentado y multiplicado, y los escritores ya no escriben desde una concepción internacional globalizadora sino desde la propia visión de mundo molecular, desde la subjetividad individualista o de tribu. (17-18)

Servicios útiles (para la mujer y el hombre)

Esa crisis “posmoderna” de la que, en *Salven*, se puede librar con la comprensión mutua y múltiple, está presente también en *Servicios útiles (para la mujer y el hombre)*. Además de llamarse una comedia *hard* - según la descripción que nos da el autor -, puede interpretarse como una tragicomedia de la juventud argentina bajo el menemismo neoliberal. La acción gira en torno a la búsqueda del dólar, y la deformación de cualquier relación afectiva en la obra se remite al epígrafe del filósofo francés Gilles Deleuze que acompaña el texto:

La codificación de las relaciones interpersonales en términos de circulación de dinero, es decir, la sustitución de las interacciones afectivas y emocionales por un sistema abstracto de compraventa, constituye una de las características de nuestra sociedad.

En *Servicios útiles*, Ramos elige el negocio de la prostitución para desenmascarar esa codificación de lo afectivo en lo comercial, y para poner de relieve cuánto que le ha cobrado a la juventud argentina. La acción

transcurre en el departamento de Polo, que de pronto se convierte en una “agencia” que ofrece, tal como se anuncia en la sección clasificados, “servicios útiles, para la mujer y el hombre.” Ante la realidad del desempleo, el subempleo y el alto costo de vivir en Buenos Aires, los cuatro jóvenes (que tienen entre 20 y 28 años) sueñan con el éxito rápido y fácil. La joven prostituta Vero, que realmente se llama María de los Angeles pero que use el nombre artístico de Karina cuando presta los “servicios” explica: “Mataría modeler, pero me rebotan en los castings, bebé. Y secretaria comercial por dos mangos, ni pienso. Además, yo no me hago esos planteos. Karina no tiene ningún rollo moral . . . Verónica tampoco (11).”

Efectivamente, el egoísmo es el valor supremo de esa generación joven: Polo, con la excusa de ser un típico burguesito de mi generación que creció en esta sociedad sin valores” (9), no sólo vive de los ingresos de sus compañeros sino que se cree el “valor más joven de la narrativa argentina” al escribir novelas de porno *light* basadas en las aventuras de sus compañeros; Vero terminará robándoles los ahorros a los demás; Lorenzo, un chico “conflictado” que quiere rebelarse contra su familia que pertenece a la alta burguesía argentina, se droga hasta encontrarse con Juan, el socio de Polo, que deviene figura paternal y objeto de su deseo; y Juan, el provinciano que vino a Capital a estudiar la abogacía pare ser despedido del local donde vendía zapatos, ahora como *gigolo* ha cambiado de profesión pero sigue con los mismos deseos arribistas: estudia inglés, use movicom, viste de *broker* yuppie.

La lingua franca de los amigos es la de la compraventa, y no la de las relaciones afectivas: Cuando Juan se va de novios con Lorenzo, dice que ha conseguido la “privatización”; Lorenzo, al regalarle a Polo un cheque de \$5.000, le llama “indemnización.” En la escena final entre Juan y Polo, los dos describen a su amistad en términos de una negociación (fallida):

POLO: . . . ahora te cortás solo y me dejás colgado. ¡Así me pagás!

JUAN: Flaco, para mí esto es un medio de vida, para vos el argumento de una novela. (61)

Esa “sustitución de las interacciones afectivas y emocionales por un sistema abstracto de compraventa” de la que escribió Deleuze, en *Servicios útiles* terminará aniquilando el afecto humano, mientras el ser humano, totalmente alienado del prójimo, recurre cada vez más a los “servicios útiles.” Dice Juan, “El sexo no es el negocio. El negocio es la soledad” (62). En esas relaciones económicas, si bien útiles y utilitarias, se ha perdido el alma humana. La obra concluye con Polo, ahora solo en la agencia cerrada, llamando a otra agencia a buscar turno.

Conclusiones

En su antes citado estudio Jorge Dubatti inscribe el teatro de Marcelo Ramos en “un modelo de teatro tradicional que ignore deliberadamente la experimentación formal y la transgresión” (*Así* 37). Discrepo. En el caso de *Salven al cómico*, la revalorización de la *pièce bien faite* francesa o de la “comedia brillante” estadounidense no excluye la experimentación formal tal como se ve en la fusión de comedia y revista. Algo parecido ocurre en *Siempre que llovió, paró* con la recuperación del grotesco criollo, devenido ya grotesco del neoliberalismo menemista. *Servicios útiles* es una comedia *hard*, una radiografía de la nueva generación “X” argentina. La visión de Ramos es cada vez más negra, más pesimista, más cáustica pero siempre cómica y humorística; es producto de un mundo en el que se dudaban de las “grandes certezas,” donde las viejas oposiciones cerradas no funcionan más.

Coincidimos con Dubatti cuando escribe que, “la nueva dramaturgia no está al servicio de ningún dogma preestablecido y manifiesta una franca diversidad de poéticas coexistentes” (*Celcit* 17). El teatro de Ramos pertenece a esa nueva dramaturgia, tanto en su búsqueda temática como en su experimentación formal. Al problematizar ciertos temas controvertidos - la homosexualidad, la prostitución - y así desentrañar la realidad argentina quizá posmoderna y seguramente en estado de crisis; al retomar estructuras tradicionales; y al destinarlas dentro del ámbito del teatro comercial a un público convencional, el teatro de Ramos resulta siendo tan transgresor y tan subversivo como un espectáculo *under* de los ochenta que iba aprobado de antemano por su público espectador. La obra dramática de Marcelo Ramos constituye un aporte valioso a la escena porteña del teatro joven, entrado ya en plena madurez.

Florida State University

Notas

¹Los mismos integrantes, algunos, rechazan esas rúbricas no sólo por el fin de evitar el encasillamiento sino por las connotaciones de desplazamiento (“nuevo,” “otro”) y de marginalización (“*under*”). Dice Alejandro Urdapilleta, “. . . no se puede hacer la diferencia *under-no under*. Yo soy, ante todo, un actor” (“Yo soy ground” 12).

²La puesta fue otorgada los premios ACE (la Asociación de Cronistas del Espectáculo) para mejor espectáculo cómico y mejor actor cómico (Claudio García Satur).

Obras citadas

- Ares, Carlos. "Sentiste la traición, decilo . . ." Entrevista a Roberto Cossa y Marta Degracia. *La Maga* 13 mayo 1992: 30-31.
- Carlson, Marvin. *Theories of the Theatre*. Ithaca: Cornell UP, 1984.
- Cosentino, Olga. "'Salven al cómico,' con Luppi y García Satur, elude - sin nombrarlo - a Alberto Olmedo." Crítica de *Salven al cómico*. *Clarín* 8 julio 1992.
- Dubatti, Jorge. Recopilación y banda. *Otro teatro. Después de Teatro Abierto*. Buenos Aires: Libros del Quirquincho, 1990.
- _____. *Teatro '90. El nuevo teatro en Buenos Aires*. Recopilación y banda. Buenos Aires: Libros del Quirquincho, 1992.
- _____. Ed. y presentación. *Así se mira el teatro troy*. Buenos Aires: Beas Ediciones, 1994.
- _____. "Teatro argentino, fin de siglo." En *Así se mira el teatro hoy*. 9-10.
- _____. "Los nuevos dramaturgos." En *Así se mira el teatro troy*. 31 -42.
- _____. "Nuevos autores para una nueva dramaturgia." *CELCIT Teatro* 4.6 (1996): 16-19.
- Freda, Rafael. "Ser homosexual en la Argentina." *La Maga* 15 abril 1992: 31.
- Giustachini, Ana Ruth. "La comedia norteamericana en el Rio de la Plata: Chayefsky, Schisgal y Simon." *De Eugene O'Neill al "Happening". Teatro norteamericano y teatro argentino 1930-1990*. Eds. Osvaldo Pellettieri y George Woodyard. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1996. 83-93.
- "Las organizaciones de homosexuales esperan una respuesta de la Iglesia." *La Maga* 5 agosto 1992:4
- Luzuriaga, Gerardo. *Del absurdo a la zarzuela. Glosario dramático, teatral y crítico*. Ottawa: Girol Books. 1993.
- Marchetti, Pablo. "Yo soy 'ground'; 'under' son Vittori y Luisa Kuliok." *La Maga* 11 marzo 1992: 12.
- Pacheco, Carlos y Alejandro Cruz. "La mayoría de la población es menemista en su forma de actuar." Entrevista a Alberto Ure y Ricardo Bartis. *La Maga* 10 agosto 1994: 30-31.
- Ramos, Marcelo. *Salven al cómico*. En *Así se mira el teatro troy*. Ed. Jorge Dubatti. Buenos Aires: Beas Ediciones, 1994. 125-212.
- _____. *Siempre que llovió, paró*. Manuscrito. 1996.
- _____. *Servicios útiles (Para la mujer y el hombre)*. Manuscrito. 1996.
- Ricciardi, Bibiana. "Marcelo Ramos cree que en las nuevas tendencias hay 'vagancia y poco rigor.'" *La Maga* 17 junio 1992: 20.
- _____. y Carlos Pacheco. "Los dramaturgos argentinos debaten acerca de los misterios de la creación teatral," *La Maga* 25 marzo 1992: 7.