

## El teatro argentino del año 2000 y el teatro del futuro<sup>1</sup>

### Oswaldo Pellettieri

Nuestra “modernidad marginal” se originó en las dos modernizaciones del teatro argentino: la de los treinta y la de los sesenta (Pellettieri, 1997). La denominación “marginal” responde al hecho de que se quedó en los “bordes” de la modernidad europea, y su peculiaridad fue la de no haber generado una vanguardia que pretendiera incluir al teatro dentro de las prácticas sociales (Bürger). Su fracaso – a diferencia de lo que ocurrió con la vanguardia teatral de los países centrales que consistió en no haber podido quebrar la institución estética – fue parcial, ya logró crear en Buenos Aires y otras ciudades el “teatro de arte,” pero fue derrotada porque no pudo cumplir la utopía social que la sustentaba: cambiar la sociedad mediante la práctica teatral social. Por el contrario, a medida que pasaron los años, la crítica, los gustos del público burgués, los artistas oficiales, domesticaron el modernismo social, lo cristalizaron, menguando su actitud combativa y dejándole sólo los gestos de su antigua beligerancia.

Por otra parte, tanto en la primera como en la segunda modernización de nuestro teatro, procedimientos y tendencias tradicionales aparecieron mezcladas con los textos modernos: en los años treinta, el teatro de un dramaturgo modernizador como Roberto Arlt tiene siempre un desenlace destinado a probar una tesis realista, y durante los sesenta, realistas reflexivos y neovanguardistas no pudieron evitar que en sus discursos se infiltraran procedimientos costumbristas y hasta el realismo social del teatro de Sánchez (Pellettieri, 1997: 176- 177).

Tanto en los treinta como posteriormente en los sesenta, la modernidad marginal del teatro porteño presentó como caracteres primordiales el manejo de una utopía fundamental: la destrucción de los modelos finiseculares, el cosmopolitismo, el culto a la originalidad. En esa concepción, el teatro era considerado un hecho didáctico básicamente testimonial (Pellettieri, 1990). Esta “modernidad” que fuera la marca indeleble del teatro a partir de la década del '30 se encuentra hoy, si no en crisis, al menos asediada por formas y maneras emergentes de comprender el teatro, especialmente aquellas a las que denominamos “de intertexto posmoderno.” Ahora

bien, si como ha señalado Jameson (1991: 18), el posmodernismo en los países centrales es la dominante cultural del capitalismo tardío, cabría entonces preguntarse cuál es el significado de este término en Latinoamérica y en la Argentina. ¿Existirá un posmodernismo de los excluidos o, en todo caso, de los marginados de la posmodernidad? ¿Formará parte de nuestra dependencia crónica? ¿Pasará con la posmodernidad lo que ya ha sucedido con las modernizaciones que generalmente hemos aceptado acríticamente, dejando de ser lo que éramos para pasar a ser como los otros? ¿Podremos ignorarla desconociendo la creciente globalización? Tales son algunas de las preguntas que nos planteamos desde nuestra periferia.

En Buenos Aires, los “coletazos” de la posmodernidad han sido acogidos, desde hace ya por lo menos diez años, con un fuerte entusiasmo exento de análisis por los llamados sectores “emergentes” y con una dura resistencia por los sectores relacionados con el “teatro de arte” o “teatro social moderno.” De ahí que hoy consideremos indispensable analizar la evolución de esta tendencia estético-ideológica y observar, a nivel social y teatral, su carácter indigente. En la Argentina esta condición tiene un fuerte acento historicista porque nuestro teatro siempre fue “descolocado,” “periférico” y “marginal.” Por ello, si bien el estudio de nuestro sistema teatral, de sus modestos intentos de ruptura y de sus fuertes continuidades, debe considerarse – para una adecuada comprensión de su dinámica – los fenómenos de recepción productiva, creemos imprescindible – a diferencia de la mayoría de los trabajos que abordan este tema enfocando el hecho sólo desde el intertexto europeo-norteamericano y desestimando la peculiaridad de nuestro teatro- acentuar la capacidad de dicho sistema teatral para generar su propia dinámica.

Como una primera aproximación al tema, haremos una síntesis de los contenidos de nuestros artículos sobre teatro de intertexto posmoderno<sup>2</sup> y teatro antimoderno o premoderno<sup>3</sup> en Buenos Aires, escritos hace ya varios años, ya que pensamos puede resultar esclarecedora. En 1989, en una conferencia pronunciada para The Canadian Association for Latin American and Caribbean Studies, analizábamos las textualidades emergentes antimodernas, de mezcla y de la falta de finalidad de la historia del teatro latinoamericano. Decíamos (1990:9): “Creemos también que es oportuno describir la situación actual del teatro latinoamericano en las principales ciudades de nuestro mapa teatral: a nuestro juicio se ha llegado al final de la segunda fase del sistema teatral abierto en los sesenta y ha comenzado la tercera.” En dicha conferencia, señalábamos el agotamiento del sistema viejo – el moderno, la aparición de sus textos otoñales y epigonales y leíamos la emergencia de textos paródicos como un signo de significación doble: señal del desgaste y de la automatización de ciertos procedimientos, era al mismo tiempo índice del pasaje a un nuevo sistema. Decíamos también que la crisis de cambio no sólo alcanzaba al proceso dramático,

sino que incluía a los procedimientos de puesta en escena y métodos de actuación (8-9).

Asimismo, poníamos de manifiesto la importancia de los textos emergentes de los ochenta en el proceso que sobrevendría: “Todos ellos tienen un punto en común frente a la marginal modernidad de nuestro continente: desde la parodia, la resistencia y el cuestionamiento, coinciden en la necesidad de revisarla” (9). En esos textos observábamos tres tendencias que caracterizábamos de la siguiente forma:

1. El teatro de la parodia y el cuestionamiento, cuyo fin era, a nuestro juicio, polemizar abiertamente con la modernidad de los sesenta todavía dominante en Buenos Aires, imponiendo – frente al teatro ‘serio,’ cuestionador, testimonial – el puro juego, la búsqueda del efecto reidero. Dentro de esta tendencia, incluíamos grupos como La Banda de la Risa, Los Melli, Los Macocos y Las Gambas al Ajillo, entre otros. (9)

2. El teatro de resemantización de lo finisecular o neosainete, en el cual percibíamos una búsqueda de la identidad no sólo desde el punto de vista temático – como lo hicieron los autores del sesenta – sino también desde el punto de vista estético. En esta tendencia incluíamos dos textos en los que se advertía un cuidado purismo finisecular: *El partener* (1988), de Mauricio Kartun, e *Y el mundo vendrá* (1989), de Eduardo Rovner. En ellos veíamos una clara pretensión de resemantizar los artificios del sainete tragicómico o tragicomedia, especialmente, en cuanto a la apelación de lo caricaturesco, a lo sentimental y al principio constructivo de la reiteración, bases de los géneros populares latinoamericanos (9-10).

3. El teatro de resistencia, por último, que se presentaba como una tendencia antagónica a la cultura oficial y su movimiento irradiador, que tendió a absorber y neutralizar a la modernidad marginal latinoamericana. Teatro que, a nuestro juicio, ya no pretendía la ruptura del sistema teatral anterior, sino que, desde su interior, proponía una nueva forma de hacer teatro sin desconocer los modelos del pasado. La recontextualización y refuncionalización del discurso moderno se construían en esta cultura de resistencia a partir de la supresión de las oposiciones forma/contenido, realismo/formalismo, cultura alta/cultura popular. Trabajaba también el culto de la nostalgia, el pastiche y la palabra popular como mito. Dentro esta tendencia que era, a nuestro juicio, básica para comprender la introducción del teatro de intertexto posmoderno en Buenos Aires, se destacaba *Postales argentinas*, de Ricardo Bartís (11). Hoy, nuevos textos pueden ser incluidos dentro de esta tendencia.

En la misma conferencia, nos preguntábamos con relación a estas tendencias: “¿Qué significan los cambios enunciados? ¿Qué significa esta polémica del teatro latinoamericano que está emergiendo con nuestra modernidad marginal de los treinta y los sesenta?” Nuestra respuesta era que las mismas delataban una inminente entrada

a la 'propia modernidad,' que habría de concretarse quizá con la apropiación de algunas de las pautas de la posmodernidad de los países centrales. "Porque – señalábamos entonces – a diferencia de la modernidad marginal de los treinta y los sesenta, la modernidad de la madurez latinoamericana tendrá un programa propio, una ideología estética basada en una cultura de mezcla, de cruce, de convergencia, en la cual ningún discurso sea hegemónico. Y, lo que también es importante, sabe de las limitaciones de todo proyecto que olvide nuestro pasado." (14)

Transcurridos once años, vemos hoy que muchas de las audacias que entonces perpetrábamos han sido corroboradas:

1. Estábamos en lo cierto cuando decíamos que asistíamos a la etapa final de la segunda fase del teatro que apareció en los sesenta. A tal punto, que hoy estamos promediando la primera fase del teatro emergente en los noventa, que podríamos denominar teatro antimoderno, siendo una de sus tendencias el de intertexto posmoderno.

2. También resultó verdad que en estos años se intensificó el agotamiento del sistema moderno y se produjo una amplificación de textos "otoñales" y epigonales. Hoy, el teatro moderno argentino muestra poca renovación y sus teatristas "faro" van desapareciendo sin que se visualice la posibilidad de reposición. Sin embargo, el "teatro social moderno" o "teatro de arte" está lejos de ser considerado remanente por la crítica y el público: gana la mayor parte de los premios anuales de la producción, está presente en los estrenos del teatro oficial, en emprendimientos como el Ciclo Teatro Nuestro, Andamio '90 y en agrupaciones gremiales y de defensa de nuestro teatro como el MATE (Movimiento de Apoyo al Teatro y la Fundación Somigliana, frente a un Estado empeñado en acabar con el género.

3. Por lo tanto, el que denominamos teatro antimoderno, o "sistema nuevo," no logra imponerse ni ocupar un lugar dominante, y las tres tendencias que mencionábamos más arriba han evolucionado, junto a la dramaturgia emergente que aparece en los noventa, de manera diversa. Pero, con sus peculiaridades, las cuatro son cuestionadoras – parcial o totalmente<sup>4</sup> — de las modernizaciones del 30 y el 60.

4. Lo que resulta discutible y, por supuesto, no previsto, son las direcciones que ha tomado el teatro de intertexto posmoderno. Esta circunstancia es la que hace interesante, nos atreveríamos a decir apasionante, los límites de nuestro trabajo, en el que, luego de sintetizar los antecedentes de la tendencia, ubicarla en su contexto social y de observar su genealogía, sus hitos, discutiremos la tesis central de nuestro trabajo de 1989: ¿este teatro emergente de intertexto posmoderno ha concretado al presente el sueño de una modernidad propia que, utilizando los procedimientos posmodernos, supere la modernidad marginal de los treinta y los sesenta y se sitúe lejos de cualquier domesticación oficial?

Sería igualmente importante observar si este teatro emergente ha generado en Buenos Aires formas estéticas diversas a las modernas o, simplemente, ha reciclado procedimientos modernos resemantizándolos en un contexto cultural posmoderno. Retomando lo dicho anteriormente, podemos establecer, con relación a su semántica, tres momentos en la evolución de nuestro teatro en los últimos treinta años:

1. En primer lugar el “momento moderno existencialista,” que practicó la semántica de la alienación (1960-1967), implicó la “sublevación de la subjetividad contra la escenificación de las formas burguesas, contra las restricciones y ceremoniales arraigados en la forma de vida” (Heller) y cuestionó las limitaciones políticas y sociales de la clase media, su autosuficiencia, su alejamiento de la realidad, volcándose al trabajo, la política, la religión, las reuniones sociales, etc. Este momento coincidió con el afianzamiento del realismo reflexivo y la neovanguardia absurdista y señaló la decadencia, la alienación y la desintegración, tanto textual como ideológica. (Pellettieri, 1997: 200).

2. En segundo lugar, el “momento político,” que en su primera etapa, de decidido carácter optimista, practicó la semántica del fervor por los cambios revolucionarios (1967-1976). La mayor parte de sus creadores se encontraron incluidos en la militancia, ya sea en el peronismo de izquierda, ya sea en la izquierda a secas. Su textualidad revelaba “la creencia en el hecho de que el arte significaba una ‘ayuda’ para la sociedad en el sentido de ‘curarse’ de su alienación y descubría una clase ‘salvadora’: la popular. Se pasó de una posición de negación de la posibilidad de cambio – *Soledad para cuatro* (1961), de Ricardo Halac, *Nuestro fin de semana* (1964), de Roberto Cossa – a una limitada esperanza en las transformaciones individuales, a la rebelión contra la ‘vida sensata’ de los personajes de *Hablemos a calzón quitado* (1970), de Guillermo Gentile; *Cien veces no debo* (1974), de Ricardo Talesnik (1979) o *Simón Blumenstein* de Germán Rozenmacher (...) Y a la confianza en las transformaciones sociales que lograría el pueblo con su dinámica y su capacidad de desenmascaramiento irónico de la burguesía, en textos como *El avión negro* (1970), del Grupo de Autores o *Historia tendenciosa de la clase media argentina* (1971), de Ricardo Monti (el teatro paródico al intertexto político)” (Pellettieri, 1997:247). Coincide con el período de intercambio de procedimientos entre los dos movimientos modernos ya enunciados: la neovanguardia absurdista y el realismo reflexivo.

En su segunda parte (1976-1985), fue el período que coincidió casi totalmente con el Proceso de Reorganización Nacional y se corresponde con el que hemos periodizado como Ciclo Teatro Abierto, que se constituyó en el momento canónico de la modernidad teatral argentina y su posterior transición hacia la epigonización. Comprende los textos de movimiento Teatro Abierto 1981-1985 y los que se dan entre los años 1976-1985 inscriptos en una ideología estética cercana a Teatro Abierto.

Implicaron un teatro militante de cuestionamiento oblicuo al poder, con utilización de artificios teatralistas cuya finalidad era probar una tesis realista, que generalmente parodiza al poder dictatorial y sus múltiples proyecciones dentro de la sociedad (Pellettieri, 1992a). Tanto el momento moderno-existencialista como el político consideraban el valor de la libertad como algo por lograr.

3. En tercer lugar, el “momento de intertexto posmoderno”, de carácter en general pesimista, que gusta de la ironía y elude la denuncia. Reigadas (116) ha observado este momento, que va de 1985 a 1997, con gran perspicacia crítica como un período nacional posproceso “de arrepentimiento y desencanto – pero también desde el temor y el horror por lo vivido – se ha sustituido la toma de partido por el hombre nuevo, la revolución y el Tercer Mundo, por el neoiluminismo democrático o por la creciente despolitización de tonos posmodernos.”

Creemos que el movimiento de cambio ya está presente en nuestro sistema teatral, en su autonomía y dinámica propia (Pellettieri, 1995: 66). A partir de este concepto, apreciamos que ya en los años setenta se produce el cuestionamiento a la modernidad marginal. En Buenos Aires tiene lugar un movimiento de deconstrucción del teatro moderno que se ve interrumpido en 1976 por la dolorosa diáspora que causa en nuestro campo intelectual (como en otras áreas) el proceso militar. Este proceso de deconstrucción anticipa nuestro teatro de los ochenta y los noventa. A fines de los sesenta aparecen espectáculos de este tipo como *Fuego asoma* (1969) de José María Paolantonio y Luis Verdi, con dirección del primero, en el Centro de Experimentación Audiovisual Torcuato Di Tella, que era ya un teatro de mezcla en el que se fundían el canto, la danza, la música, el cine, lo teatral, con fines satíricos sociales y estéticos.

Un caso muy claro es el de las creaciones colectivas como *Porca miseria*, estrenada en agosto de 1975 por el Grupo Teatro-Circo integrado por Hernán González, Lorenzo Quinteros, Tina Serrano y Rubén Szuchmacher. *Porca miseria* era un texto espectacular antecedente del teatro de la parodia y el cuestionamiento, que impugnaba al “teatro serio,” que trabajaba con la estilización y la parodia del texto espectacular del sainete y el grotesco criollos. En la búsqueda del efecto teatral histriónico-caricaturesco no desdeñaba la “maquieta” y el chiste verbal y parodiaba los “tics” del teatro moderno. Era, al mismo tiempo, una feroz sátira al contexto social. La mezcla de géneros era ya su principio constructivo (Pellettieri, 1989: 89).

Caída la dictadura, se produce un renacimiento del cuestionamiento a esa modernidad marginal que se relaciona con los cambios en el contexto social (aceptación de la democracia liberal, la desaparición del enemigo representado por el Proceso Militar). Este cambio obedece a necesidades internas: se ha mezclado con algunos elementos de la semántica del posmodernismo (cuestionamiento de la historia “como

relato verdadero,” adhesión al teatro de resistencia, culto de la nostalgia, la ironía y la ambigüedad) y en menor medida con procedimientos de la misma tendencia: gusto por la parodia, asunción de la cultura de mezcla, inclusión del simulacro como base de la representación.

En otro sentido, siempre alrededor de la situación actual de nuestro teatro, es importante aclarar que “teatro posmoderno” es una expresión poca usada en el campo intelectual de Buenos Aires, especialmente por los creadores. Creemos que, por lo menos entre nosotros, no hay elementos suficientes para calificar a tal actor, director o autor de posmoderno, a pesar de que ya han pasado alrededor de diez años desde la aparición de ese intertexto en nuestro teatro (Pellettieri, 1996: 65-67).

Incluso podemos afirmar que desde mediados de los ochenta hasta los noventa no se producían en nuestra ciudad textos dramáticos de intertexto posmoderno. Con la aparición de las piezas de Daniel Veronese y Rafael Spregelburd, entre otros, esta ausencia fue parcialmente limitada. Hasta ese momento, existían sólo puestas que respondían a ese modelo por la forma en que los directores utilizaban los textos dramáticos.

Para una acabada comprensión del teatro a que nos referimos, es de fundamental importancia la descripción del contexto social con la mediación del campo intelectual en que dicho teatro se produce. En un trabajo anterior (Pellettieri, 1995), nos referíamos con relación a este aspecto, a un trabajo de Dotti. Creemos que muchas de esas ideas siguen explicando de manera ejemplar el fenómeno de nuestra vida social.

Para Dotti, en la Argentina, la vida cotidiana está incluida en una posmodernidad, que califica como “indigente,” porque “denota el atraso y marginalidad respecto de la condición del primer mundo.” En ella, lo hegemónico es lo mercantil porque está “en los núcleos semánticos básicos que conforman la convivencia social o el imaginario colectivo y configuran formas de vida.” Hoy, en medio de un creciente desmejoramiento socioeconómico del país, del que son claras pruebas los despidos masivos con el consiguiente desempleo, la caída del salario, la recesión y las protestas populares, para la opinión pública la convertibilidad (un peso=un dólar) sigue siendo la garantía “contra el desastre.” Es decir, lo mercantil cumple una función estructurante, porque desde lo mercantil “descienden” los criterios de comportamiento juzgados como “deseables,” “racionales” y “transmisibles.” Esta situación se ve agravada por el hecho de que en la convivencia social argentina se ha desterrado el concepto moderno de crisis:

(esto) no quiere decir que no ocurran conflictos, situaciones de violencia, problemas graves y novedosos en su profundidad. Pero lo posmoderno de nuestra realidad es que estos datos son categorizados por la opinión mayoritaria,

como meras disfuncionalidades de una dinámica de mercado, aún no totalmente lograda, que los ha de eliminar cuando se vigorice (...) Hoy prevalecen así, la aceptación indiferente (no sin cierto descrédito) de “los políticos” y el “parlamentarismo,” pero la confianza es en el libre “mercado” como en la estrella polar hacia la cual dirigir los esfuerzos para superar el atraso argentino, con prescindencia de los costos sociales del programa en marcha (7-8).

Es de hacer notar que durante el mes de diciembre de 1993 se produjeron gravísimos actos de violencia social que incluyeron la quema de la casa de gobierno en la provincia de Santiago del Estero, una de las más pobres del país, y en la que el gobierno provincial adeudaba varios meses de sueldo a sus empleados administrativos. Por las características estructurales de Santiago del Estero y por obra del “ajuste” del gobierno nacional, la administración pública ha pasado a ser la mayor contratista de personal de las provincias del noroeste argentino. Lejos de reconocer la crisis, Domingo Cavallo, ministro de economía del país en ese momento, dio por toda explicación el hecho de que sólo “en las provincias en que no se cumple el ajuste existe amenaza de estallido” (*Clarín*, XLIX, n° 17218, 12-1-1994).

Habría un hecho más que consideramos esclarecedor: durante la campaña de los comicios presidenciales de 1999, que finalmente ganara la Alianza entre la UCR y el FREPASO, el binomio De la Rúa-Alvarez debió basar parte de su campaña en la frase “Un peso = un dólar.” De esta manera, la clase media los votó con tranquilidad al saber que no pensaban variar la paridad cambiaria que impusieran Menem y Cavallo. Finalmente, Dotti concluirá afirmando que “el éxito relativo del plan económico neoliberal no es la causa sino el efecto de un cambio profundo de los criterios de sociabilidad con que el sentido común y la opinión pública generalizada, entiende su propia realidad. Cambio que se sustenta en lo que se ha llamado la función hegemónica de lo mercantil en el imaginario social de los argentinos” (8).

Por lo tanto, se puede asegurar que así como con la segunda modernidad aparece en Buenos Aires el desarrollo de la tecnología, el ascenso al gobierno de la clase media individualista, el crecimiento de las ciencias sociales, la afirmación del cine arte, en fin, la aparición de una nueva metáfora del país y su relación con el mundo y sus habitantes, el teatro de intertexto posmoderno se da a conocer de la mano de la función hegemónica de lo mercantil, del menemismo, del libre mercado, de la desintegración de la sociedad: proletarización de la clase media, lumpenización del proletariado, limitación del estado de bienestar, crisis de la sociedad del trabajo, advenimiento de una intensa instrumentalización cultural desde el poder económico que maneja a discreción el mensaje informativo dirigido al público.

Frente a estas nuevas reglas de convivencia de la vida social, en el seno del teatro porteño surgen, fundamentalmente, dos tipos de actitudes. Las dos tendencias,

contrariamente a lo que ocurría antes de 1976, coinciden en aceptar el liberalismo político como base para la convivencia argentina, pero se oponen al crudo liberalismo económico vigente. En esta situación, se produce una “polémica oculta” entre un grupo de autores, directores y actores dominante dentro del sistema teatral – que representa la modernidad y cuya ideología podríamos denominar “antiposmoderna”<sup>5</sup> (utilizando el término de Jameson) – y una serie de experiencias emergentes que denominamos de intertexto posmoderno. Trataremos de caracterizar estas posiciones.

1. La posición “moderna realista” incluye a la mayor parte del teatro porteño dominante, que se afirmó en los sesenta, que tuvo una etapa de intercambio de procedimientos entre realistas y absurdistas en los setenta y cuyo protagonista más notable fue Teatro Abierto en los años ochenta. Esta tendencia todavía ocupa, a pesar del agotamiento estético que ya señalamos, un lugar central en el campo intelectual correspondiente al teatro a través de la hegemonía que mantiene en los gustos del público, la crítica periodística y la investigación teatral. El grupo más activo está nucleado en la Fundación Somigliana con sede en el Teatro del Pueblo que integran algunos de los principales dramaturgos modernos: Roberto Cossa, Eduardo Rovner, Bernardo Carey, Osvaldo Dragún, Carlos Pais, Roberto Perinelli, Marta Degracia. Su actitud en el medio es canonizadora y legitimante. Dentro de esta estética, en los últimos tiempos se estrenó una serie de espectáculos que se integran de manera militante a esta tendencia. Su exponente fundamental en 1997 fue “Teatro Nuestro” en el que se incluyeron autores de esta tendencia (Carlos Gorostiza y Roberto Cossa), actores (María Rosa Gallo, Pepe Soriano, Lito Cruz, Cipe Lincovsky, Juan Carlos Gené, Ulises Dumont, Alicia Zanca) y directores (Rubens Correa, José María Paolantonio, Roberto Castro).<sup>6</sup>

Las puestas de las piezas (con sus singularidades y variaciones dentro del modelo) presentan también una serie de características formales y semánticas distintivas que le “responden” al posmodernismo, a su estética y su semántica, intensificando su sentido. A nivel de la estructura superficial o intriga sostienen una adherencia a la tesis realista concretada siempre alrededor de la utopía social e individual, la creencia en la necesidad y racionalidad de los hechos históricos y de las crisis como “momentos de verdad” del proceso social, demostrada a partir de un claro desarrollo dramático. Este desarrollo dramático se concreta en varios hechos centrales:

- a. El texto dramático sigue siendo fundamental para la puesta.
- b. Dicho texto es “respetado” por el director y está absolutamente controlado por éste. La obra dramática es cerrada y autosuficiente.
- c. La tesis realista es reiterada en la mirada final de la representación, cerrando el sentido. Implica siempre una visión cuestionadora y didáctica sobre la vida social

argentina. Una búsqueda valoración ideológica del mundo que cuestiona la posmodernidad indigente.

d. La puesta funciona como un todo homogéneo muy preciso, en el que predomina la noción de totalidad, una teatralidad visible y, además, “un desarrollo coherente” que le permite al público extraer sus conclusiones; es totalmente referencial.

e. Se fundamenta en una idea absolutamente comunicacional objetivista de la relación público-espectáculo.

f. Presenta un predominio total de la interpretación ideológica y política en todos los núcleos del espectáculo: producción, circulación y recepción.

g. Los textos y las puestas están contruidos a partir de la certeza de que “no necesita del pasado.” En tablan con él una relación intertextual irónica, de oposición. Es el caso de *Cocinando con Elisa* (1997) de Lucía Laragione y la “comedia blanca” argentina de los años treinta, de *El amateur* (1997) de Mauricio Dayub y de *Venecia* (1998) de Jorge Accame, con el sainete del autoengaño.

h. Es un teatro comprometido ideológica y políticamente.

2. La segunda posición, de “intertextualidad posmoderna,” rechaza la palabra moderna realista, mostrando en sus textos espectaculares que ha dejado de ser “verosímil” y “teatral.” Utiliza algunos procedimientos del posmodernismo europeo y norteamericano, pero, fundamentalmente, coincide con la semántica de sus textos. Esta tendencia se divide en dos corrientes:

a. El teatro de resistencia: esta dirección estético-ideológica tiene como paradigmas los espectáculos que Ricardo Bartis dirigió desde *Postales argentinas* (1988), *Hamlet* (1991), adaptación del texto de Shakespeare, *Muñeca* (1994), adaptación de la pieza de Armando Discépolo, *El corte* (1996) y *El pecado que no se puede nombrar* (1998), sobre textos de Roberto Arlt. En estos textos espectaculares se aprecia una versión ambigua de la realidad social, ya que se proponen la deconstrucción de la puesta moderna pero recuperan algunos de sus procedimientos. De esta forma, crean un modelo teatral en el que el discurso moderno se refuncionaliza a partir de la supresión de las oposiciones forma-contenido, realismo-formalismo y cultura alta-cultura popular (Pellettieri, 1992b: 63-64).

En estas puestas, se parte del concepto de que la modernidad teatral argentina es un proyecto incumplido y se intenta sustraer al teatro de su domesticación. Su resistencia, ejercida contra la cultura oficial, se expone especialmente en *Postales argentinas*, *El corte* y *El pecado que no se puede nombrar*, pero también en los metatextos escritos por el propio Bartis,<sup>7</sup> se enmarca dentro del contexto social concreto del presente argentino. En *Postales argentinas* se advertía ya que su director no había abandonado la idea del teatro crítico, sino que pretendía redefinirlo desde la

posmodernidad. Cuestionaba, en el manejo de los actores y de la intriga (por incompletos y carentes de síntesis entre lo moderno y lo tradicional), a las modernizaciones de los treinta y los sesenta. Rechazaba de ellas su rotunda negación del pasado, su apelación a la modernización constante y, al cabo, elitista. La propuesta de *Postales argentinas* objetaba la racionalización y la estandarización de “lo nuevo” como banalización de la cultura. Al mismo tiempo, la aparición de *Postales argentinas* con su concepto deconstructivo, con su manejo de la contaminación textual, señaló el advenimiento del intertexto posmoderno en nuestro teatro.

Las nociones que Jencks (97) postula para la arquitectura posmoderna pueden emplearse para acercarse al teatro de Ricardo Bartis. Podemos afirmar, siguiendo dichas nociones, que la producción escénica de Bartis es esencialmente bifronte, es decir, que mira simultáneamente en dos direcciones: hacia los códigos tradicionales de evolución lenta y a los significados étnicos particulares de su entorno y hacia los códigos cambiantes de la moda y el profesionalismo. Típica actitud ésta de los grandes renovadores de la modernidad cumplida, que nunca pudo lograr nuestra modernidad marginal. El resto de su teatro mantiene el gesto de oposición a la modernidad marginal, pero también cuestiona el clima de derrota de la posmodernidad indigente. Su pesimismo se limita constantemente y esta limitación se fundamenta en su revalidación y resemantización del teatro popular argentino.

Hay una intención de acercarse a la modernidad plena en el cruce de lo nuestro y lo ajeno que, evidentemente, para Bartis es algo por lograr, y que aparece en *Hamlet* y en *Muñeca*. En esta última se evidencia un intento de deconstrucción del teatro discepoliano que consiste en advertir aspectos que no habían sido considerados en las puestas y las críticas de la obra: su machismo, por ejemplo. Su puesta restituye sentidos del texto que fueron “suprimidos” por la arrogancia totalitaria de la razón. *Muñeca*, en versión de Bartis, implica la asunción de la incertidumbre de la crítica, la investigación y los propios teatristas, frente a un texto que tenía garantizada la certeza.

Una vuelta de tuerca muy interesante se produjo en la producción de Bartis y su grupo, el Sportivo Teatral de Buenos Aires, con *El corte* y *El pecado que no se puede nombrar*. En ellas, la contextualización referencial, mezclada con procedimientos posmodernos, resulta ejemplar para describir la estética del director. Como afirma la crítica que nuestros discípulos del GETEA (Grupo de Estudios de Teatro Argentino e Iberoamericano) hicieron de este espectáculo – crítica que compartimos – (Nuevos Espacios): es difícil no ver reflejada en la carnicería de *El corte* la triste posmodernidad indigente de nuestro país; una familia repite obsesivamente escenas traumáticas de nuestro pasado. Sin duda, la trama naturalista con funcionalidad posmoderna quiere ajustar cuentas con el pasado argentino. Así, dentro de esta lógica, “los padres

castigan en el cuerpo del hijo su propia inoperancia, sus carencias simbólicas” (52), hasta el punto de que finalmente lo sacrifican. Resulta evidente que para *El corte* es fundamental “diseñar formas artísticas que permitan recuperar críticamente nuestro pasado y construir otras identidades posibles” (53). Es por ello que existe en el texto un profundo cuestionamiento a la “letra” del realismo argentino, a su apego enfermizo a las palabras y a su sentido unívoco. Las carencias que esta puesta denuncia en una estética que percibe como remanente se vuelven visibles en reflexiones del tipo “no se convence a nadie con fábulas panfletarias” (53). Lo dicho para *El corte* se puede afirmar también para *El pecado que no se puede nombrar*, puesta que establece con la anterior una relación de continuidad.<sup>8</sup>

Resulta evidente que el teatro de resistencia quiere mostrarnos que, en todo caso, nuestra posmodernidad es peculiar, pero participa del advenimiento de los nuevos tiempos, de la crisis de la modernidad. La propuesta de estos textos espectaculares es la de tomar al posmodernismo “desde nosotros,” con nuestras limitaciones y perplejidades, desde lo que podríamos denominar “nuestra pobreza,” e intentar asimilarlo a nuestra identidad. Desde esa suerte de patetismo incontenible, *Postales argentinas* dialoga con otros grandes momentos de nuestro teatro, desde Arlt, desde Discépolo.

Podemos decir entonces que lo común en estas fases del teatro argentino es que en ellas todo es pobre, como nuestra vida en ciudad. Por eso, este teatro, no dudamos, cuestiona “nuestra posmodernidad indigente,” y es evidente que textos como *Postales argentinas*, *El corte* y *El pecado que no se puede nombrar*, desde su intertexto posmoderno, “más que constituir una tendencia específica de pensamiento e investigación han contribuido a desafiar, reformular y enriquecer los análisis de la modernidad” (García Canclini: 19).

b. El teatro de desintegración.<sup>9</sup> Los paradigmas de esta estética son el autor y director Rafael Spregelburd, el director Rubén Szuchmacher y, muy especialmente, el dramaturgo y codirector de *El Periférico de Objetos*, Daniel Veronese. Obras y puestas como *Destino de dos cosas o de tres* (1993), *Cucha de almas* (1992), *La tiniebla* (1994), *Remanente de invierno* (1995), *Raspando la cruz* (1997) y *La modestia* (1999) de Rafael Spregelburd, *Música rota* (1994), basada en tres textos de Daniel Veronese, *Palomitas blancas* (1998) y *Polvo eres* (1997) de Harold Pinter, dirigidas por Rubén Szuchmacher y *Crónica de la caída de uno de los hombres de ella* (1960), *Cámara Gesell* (1993), *Circonegro* (1996) y *El líquido táctil* (1997), entre otras, de Daniel Veronese, se incluyen en esta tendencia.<sup>10</sup>

Ellos, junto a otros creadores, están protagonizando desde los primeros años de la presente década una “nueva entrada al mundo” del teatro argentino. En un ambiente limitado durante mucho tiempo a “vivir con lo nuestro” teatralmente, ellos

han realizado una recepción productiva y hecho circular en nuestro sistema teatral el intertexto de una serie de autores fundamentales en la escena de hoy como Heiner Müller, Philippe Minyana, Valere Novarina y el narrador y poeta Raymond Carver. Su teatro es el resultado de una mezcla muy productiva de estos intertextos con el teatro neovanguardista del absurdo, cuyo último exponente “moderno” tardío apareció en los sesenta y entre cuyos militantes se contaban Griselda Gambaro, Eduardo Pavlovsky, Jorge Petraglia y Roberto Villanueva.

Ese teatro de la desintegración es, a nuestro juicio, dentro de nuestro sistema teatral, la continuidad estético-ideológica del absurdo, como éste, a su vez, era la continuidad de la tradición irracionalista-pesimista del grotesco. La diferencia estriba en que el absurdo pretendía demostrar la absurdidad de la existencia humana en la sociedad, creía en la noción de sentido, exigía una interpretación, fortalecía aún la significación. El teatro de la desintegración toma del absurdo lo abstracto del lenguaje teatral y la disolución del personaje como ente psicológico, pero no pretende demostrar nada; cree que el sentido del texto, absolutamente arreferencial, lo debe aportar casi en forma exclusiva el espectador. El personaje sólo “dice” el discurso, está deconstruido y psicológicamente desintegrado. El universo de este teatro es un universo no sólo sin ilusión, sino que también se nos aparece como atravesado por una mengua vertical de los afectos, de las pasiones. Todo esto, dentro de lo fragmentario de la intriga, que contrasta con la ilusión de totalidad de los textos de la neovanguardia y que repercute en la concepción de la puesta en escena. El pesimismo de este tipo de teatro es profundo. Se podría decir que estos autores trabajan, especialmente Veronese, con una estética del nihilismo. Es un teatro que no se avergüenza de su elitismo, que rechaza la chatura de nuestra sociedad; sus cultores son hábiles polemistas, contradictorios, despectivos y esgrimen razones suficientes para cuestionar la banalidad de nuestro fin de siglo. Como en el caso de Bartis, sus metatextos guardan gran coherencia con sus textos (Cruz-Pacheco, 1997b; Weinschelbaum; Chaer-Pacheco).

Este teatro mostrador de la desintegración, de la incomunicación familiar, del feroz consumismo, de la violencia gratuita, de la ausencia de amor de la “convivencia posmoderna,” es también intertextual con el contexto social, con el neoconservadorismo menemista que ha rota con las normas de la vida social. Es el emergente de nuestra posmodernidad indigente. La respuesta a todo esto es el simulacro estético perfecto: eclecticismo combinado con antiestética e ilusiones modernas que se observan en los textos y en los metatextos en el sentido de considerarse a sí mismos como radicalmente innovadores. Esto merece una explicación: ya dijimos que son conscientemente contradictorios. Son antivanguardistas porque rechazan la preocupación básica de la vanguardia, que todavía está presente en el

teatro de resistencia: la de crear un arte nuevo en una sociedad alternativa, pero negando a la vanguardia, hecho que no los hace renunciar a la pretensión paradójicamente moderna de ser el centro de la experimentación. Al mismo tiempo, evitan reflexionar acerca de los problemas que está acarreado al teatro y a la sociedad argentina el agotamiento del modernismo, del “arte por el arte,” del teatro comunitario, siendo ésta una de las características que los distinguen de los creadores del teatro de resistencia.

En este sentido, es importante aclarar que otra de las diferencias es que este teatro es un teatro de autor, cuyo director considera el texto dramático como guión, mientras que el teatro de resistencia trabaja sin texto previo, como un teatro de creación colectiva, orientada por el director.<sup>11</sup> Sintetizando, el teatro de desintegración no está preocupado por recuperar aspectos del teatro moderno. Es evidente que para sus cultores estamos en un momento de cambio total dentro del sistema teatral: la modernidad teatral argentina “ya fue” y, por supuesto, no se puede esperar de ella ningún “proyecto incumplido.” Es por ello que no les preocupa criticar la realidad, puesto que para ellos el teatro popular, al igual que el llamado “teatro culto,” sólo es útil para la mezcla. No se lo desecha, sino que se lo disuelve en la deconstrucción de estilos, utilizándolo para hacer “otra cosa.”

Las piezas de estos autores se ubican cerca del monólogo, ya que los personajes mantienen escasa o nula conexión entre sí. El texto semeja un cascarón vacío, es atemporal y presenta pocas referencias espaciales. Es autorreferencial, es decir, utiliza el artificio de “la plenitud verbal de un lenguaje autónomo en cuanto permite sistemáticamente lo imposible” (Krysinski, 1989). De este modo, “el principio de incongruencia subvierte la ‘comunicación correcta,’ involucra el uso del shock, la sorpresa, lo fantástico y lo absurdo” lo cual “da como resultado la destrucción de la referencialidad mimética y la autonomía del texto dramático.” Cabría entonces afirmar que hoy el teatro de la desintegración es el exponente más posmoderno de la escena porteña.

Es importante, para cerrar esta parte del trabajo, hacer algunas referencias sobre Szuchmacher, ya que la mayor parte de lo expuesto se aplica, básicamente, a la poética de los autores. Sin duda, Szuchmacher encarna un nuevo tipo de director de escena, ya de vuelta de las arbitrariedades geniales de los “señores de la escena” (en palabras de Pavis) y más cerca de la noción de “mediador” entre los distintos componentes del ensayo. Es evidente que en esta concepción, el director ha perdido responsabilidad global en beneficio de su responsabilidad técnica. La dirección se ha descentralizado y ha producido una mayor participación de los actores y demás integrantes del circuito teatral.

Aun dirigiendo textos del denominado teatro de resistencia como *La china* (1995) de Sergio Bizzio y Daniel Guebel, o la ya mencionada *Palomitas blancas*, curiosamente un texto realista reflexivo, moderno, marginal hasta la médula, Szuchmacher consigue que la puesta cuestione el culto a la interpretación del receptor. Frente a la mirada interesada del “antiposmodernismo,” o la visión crítica de la modernidad que postula el teatro de resistencia, sus puestas pretenden rescatar una visión “imparcial” del texto. En ellas no encontramos “evidencia de sentido”; son neutrales y el receptor puede, o no, atribuirles un sentido. La teatralidad queda oculta por el comentario de los hechos, por lo indeterminado. La dirección se mantiene en la superficie, no remite nunca a la “profundidad.” Hace algún tiempo Szuchmacher nos dijo que algunos de sus trabajos implicaban “una puesta sin concepto.” Estamos de acuerdo: él deja hacer, deja hablar a los personajes, no hay en sus trabajos una mirada totalizadora. Sin llegar a la concepción nihilista o deconstruccionista de la comunicación teatral (De Marinis), propone un relativismo integral o radical que “relega a un segundo plano los significados teatrales y la comprensión intelectual del espectáculo, privilegiando de una manera unilateral los procesos perceptivos y emotivos de los espectadores.” Sus trabajos entrañan una versión ambigua del texto y de su autorreferencialidad, y generalmente a través de una irónica reproducción de formas de convivencia que no son tales, intensifica los “lugares de indeterminación” de los textos que pone en escena. Sin duda, Szuchmacher es un director que ha encontrado su camino en el teatro de desintegración.

Podemos decir de todos modos, y a pesar de las diferencias antes señaladas, que estas tendencias comparten una serie de características compartidas. Dado que tanto el teatro de resistencia como el teatro de desintegración participan de un cambio fundamental dentro de nuestro sistema teatral, creemos que resulta importante, después de exponer sus diferencias, señalar sus puntos en común:

1. La idea de la puesta en escena como un simulacro. Así, el texto no adhiere a la oposición verdadero-falso propia de la modernidad teatral.

2. La puesta busca la deconstrucción del lenguaje y de la razón y, por lo tanto, de la certidumbre. Indaga en la trama de diferencias de un texto hasta llegar a su deconstrucción.

3. La conclusión es que ambos tipos de teatro se oponen al dogmatismo de la razón. Infieren que en los textos hay varios sentidos y que la pregunta debe permanecer abierta. En este caso hay una notoria limitación de la evidencia de sentido.<sup>12</sup>

4. Esta situación hace que el espectáculo se presente como fragmentario, inconcluso, complejo.

5. El texto y la puesta son intertextuales. La relación intertextual no se establece con un texto individual, como ocurría con la intertextualidad moderna, sino con un género o tendencia.

6. No se persigue la originalidad, se escribe lo viejo (una farsa, un vodevil, etc.) pero de una nueva manera. La vieja textualidad adquiere nuevo sentido gracias al nuevo texto.

### **Conclusiones**

Avanzada ya la primera fase del teatro de intertexto posmoderno, cabría hacer un mínimo balance y un diagnóstico de su evolución. A pesar de las limitaciones mencionadas, la aparición de esa tendencia ha aportado una serie de elementos positivos. Ha permitido que, como en todo momento de cambio, se produzca en el teatro argentino un paréntesis en el cual la escena se piensa a sí misma. El teatro de intertexto posmoderno nos ha permitido examinar “de otra manera,” críticamente, las textualidades modernas que hasta ayer nos satisfacían, observar sus limitaciones y adquirir mayor perspectiva va frente a ellas. Por otra parte, el sistema emergente – en un sistema teatral tan prejuicioso y maligno con lo popular como el nuestro – ha reducido la distancia entre este teatro y el “teatro de arte,” que ya no alcanza la relevancia que ostentaba en el pasado ni se percibe como insalvable. Hay, además, entre nosotros, investigadores o no del teatro argentino, otra percepción de la historia de nuestro teatro: advertimos que ya ha superado la concepción lineal “progresista,” única y cronológica “asentada en la verdad.” La posmodernidad nos ha permitido reparar en que cada uno puede hacer “su” historia sin supuestos únicos, sin metas utópicas que vuelvan a inducirnos a creer que el teatro “va a salvar el país.” Estamos superando los determinismos, asumiendo las limitaciones de la función del crítico y del historiador.

En cuanto a los interrogantes formulados al comienzo, cabe agregar que sólo el tiempo dirá si se concretará en la segunda fase del sistema teatral del teatro de intertexto posmoderno una modernidad plena (la posición del teatro de resistencia), si nos introduciremos totalmente en la posmodernidad (la posición del teatro de desintegración) o si, como ocurrió hasta ahora en nuestra escena, triunfará la constante histórica del realismo. Ya en 1989 nos lo planteábamos: “No podemos asegurarlo, porque el futuro del teatro argentino consistirá en ir haciéndose. De cualquier forma, tenemos bastante confianza en que los enfoques sobre el presente teatral argentino sean acertados, porque a partir de ellos hemos establecido las hipótesis sobre el futuro” (Pellettieri, 1990:14).

## Notas

1. Este trabajo es una ampliación de “Modernidad y posmodernidad en el teatro argentino actual” en Osvaldo Pellettieri (ed), 1998, *El teatro y su crítica*, Buenos Aires, Galerna, Facultad de Filosofía y Letras.

2. Cuando empleamos los términos “teatro de intertexto posmoderno” en lugar de “teatro posmoderno” estamos aludiendo a la relación entre textos, a la mutua reescritura que se advierte en el texto dramático y el texto espectacular, de distintos textos del presente o del pasado. Es decir (en expresión de Barthes) que el teatro argentino actual sólo es comprensible por el juego de textos que lo precede y lo rodea.

3. Que un teatro sea antimoderno no significa que necesariamente su intertexto sea posmoderno. Gran parte de los neosainetes o teatro de resemantización de lo finisecular y el teatro de la parodia y el cuestionamiento, siendo teatro antimoderno, no se incluyen en el teatro de intertexto posmoderno. Lo mismo sucede con algunas obras de Ricardo Monti tales como *Una pasión sudamericana* (1989), *Asunción* (1993), *La oscuridad de la razón* (1994). El teatro antimoderno incluye a todos los textos dramáticos y espectaculares emergentes a fines de los '80 y a comienzos de los '90 que cuestionaban la modernidad marginal – o que, al menos, intentaban revisarla – mientras que el teatro de intertexto posmoderno incluye sólo una pequeña parte de aquellos.

4. Una parte del teatro de la parodia y el cuestionamiento ha desaparecido. Grupos como El Clu del Claun o Los Melli se han disuelto y otros como Las Gambas al Ajillo (también disuelto), La Banda de la Risa o Los Macocos, han incluido en sus últimos espectáculos un desarrollo dramático destinado a demostrar una tesis realista. Tal es el caso de *Alarma entre las ánimas* (1995) por La Cuadrilla, *Gambas gauchas* (1993) por Las Gambas al Ajillo, *Los Faustos (rajemos que viene Mefisto)* (1989), *La comedia es finita* (1994) y *Arlequino* (1996) por La Banda de la Risa y *Macocrisis* (1996), y *La fabulosa historia de los inolvidables Marrapodi* (1998) por Los Macocos. Especialmente este último grupo, si bien muestra a la sociedad posmoderna, la cuestiona desde la modernidad – con un sesgo crítico que no desdeña el realismo crítico – arremetiendo contra su mercantilización creciente. Pretenden recrear el espacio teatral comunitario, nacionalizar su experiencia (Pellettieri, 1992c: 71-72). Lo más extraño de este grupo en los últimos tiempos es su “apolínea” versión de *Androcles y el león* de George Bernard Shaw, realizada a instancias de Kive Staiff en el Teatro General San Martín. En cuanto al teatro de resemantización de lo finisecular, sus cultores, como Eduardo Rovner y Patricia Zangaro, por el momento lo han abandonado. Quién continúa en esa dirección es Mauricio Kartun, que ha dado a conocer textos fundamentales para la tendencia como son *Como un puñal en las carnes* (1996), *Desde la lona* (estrenado en el Ciclo Teatro nuestro durante 1997) y *Rápido nocturno, aire de foxtrot* (1999).

5. Expresión que usamos por primera vez en el programa “Problemas de sociocrítica en el teatro latinoamericano y argentino (1950-1990)” de nuestra cátedra Historia del Teatro Latinoamericano y Argentino, que dictamos en la Carrera de Artes de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en agosto de 1991. La utilizamos a partir de las definiciones de Jameson (1991: 90-103).

6. Para que el lector tenga una visión más amplia, mencionaremos algunos espectáculos, realizados por teatristas ajenos a SOMI, que en los últimos años militan en esta línea moderna. Tal sería el caso de *Es necesario entender un poco* (1995) de Griselda Gambaro, *Rojos globos rojos* (1994) de Eduardo Pavlovsky, *Botánico* (1995) de Elio Gallipolli, *De profesión maternal* (1999) de Griselda Gambaro, *Poroto* (1998) de Eduardo Pavlovsky.

7. Es interesante analizar algunos de los metatextos de Bartís y relacionarlos con sus textos y el contexto social. Son de una asombrosa coherencia (Bartís, 1996: 18-20; Cruz-Pacheco, 1997a: 10-11).

8. Dice a este respecto la crítica de Rodríguez (1999) cuyas ideas apoyan nuestra hipótesis: “Si *El corte* concluía con el sacrificio del hijo, con la realización y la posterior muerte del deseo y con el congelamiento de la carne del hijo – metáfora de la supresión de la memoria – esta sucesión de actos, trae como consecuencia la ausencia de deseo de la puesta actual. Pensamos en este sentido que entre *El pecado* y *El corte* hay una continuidad temporal: la puesta actual de Bartis se iniciaría, en un plano simbólico, allí donde concluía su puesta anterior. La posmodernidad indigente, consecuencia del corte, conduce a la proliferación del síntoma ya que, abolida la memoria, no hay identidad ni futuro posibles: sólo quedan la carne congelada, la repetición incesante y cíclica de la misma melodía.”

9. Para un estudio de la dramaturgia de Daniel Veronese y Rafael Spregelburd nos remitimos a Pellettieri, (1998).

10. Por supuesto hay otros representantes de esta dirección de textualidades de intertexto posmoderno, pero dada la cercanía de los hechos preferimos no incluirlos. Se dan casos muy interesantes como es el de los integrantes de Caraja-ji, que en sus manifiestos se resisten a denominarse grupo, no obstante lo cual la mayoría de los críticos de la ciudad se refiere a ellos con dicha denominación. En este sentido, y con relación al estreno de dos piezas cuyos autores forman parte del grupo, Sikora (1997: 61-63) ha aclarado que los casos de *Bar Ada* de Jorge Leyes y de *Martha Stutz* de Javier Daulte son paradigmáticos del hecho de que la homogeneidad estética de estos jóvenes dramaturgos no resiste un mínimo análisis textual. A lo sumo tienen los tics comunes de lo emergente en un sistema teatral en crisis. Tanto es así que Sikora demuestra en su trabajo que *Bar Ada* es un texto encuadrado dentro del realismo reflexivo de la segunda versión.

11. Creemos que cada puesta en escena resulta de una peculiar relación con el texto dramático. Hemos establecido cuatro tipos diferentes de vínculo: 1) Puesta tradicional: el director pone en práctica la virtualidad escénica del texto dramático, actualizando lo que se halla implícito en él. Se concreta la amplificación del hablante dramático básico. Se incluyen nuevos signos que están en relación directa con los signos ya contenidos en el texto dramático. Es lo que Dufrenne (1953) denomina la “difícil docilidad del director.” 2) Puesta tradicional no ortodoxa: el antecedente de la puesta es una obra dramática, pero que es tomada sólo como un guión por un director creativo. Implica la apropiación de un texto ajeno e indica la intención de suplir el lenguaje “lingüístico” por medio de un lenguaje “extralingüístico.” El director sustituye, en alguna medida, al autor. 3) El texto previo es sólo una referencia: la puesta suple, por medio de un lenguaje extralingüístico, el lenguaje lingüístico del dramaturgo. El autor es substituido por el director o los actores. 4) No hay texto previo: es la situación, en los años '60, de las denominadas “creaciones colectivas,” happenings, etc. Estos textos no tienen un texto de base en el sentido literario, es decir, que funcione como punto de partida para la puesta en escena. El guión se elabora durante los ensayos y es un reflejo poco fiel de la representación, por lo tanto, la lectura del guión es incapaz de restituir la dimensión plástica del texto y su cualidad de fragmento repetitivo.

12. Hemos desarrollado nuestro método de análisis de la puesta en escena durante nuestros cursos y seminarios de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires a partir de 1989 y ha sido el resultado de meditaciones publicadas en libros y revistas especializadas. Una sistematización totalizadora aparece en Pellettieri (1997). En estos trabajos analizamos la especificidad de los textos espectaculares en los cuatro niveles del modelo diseñado por nosotros, que determina otras tantas tareas de la dirección a partir de la adaptación y refuncionalización de las ideas de Pavis, De Marinis y otros teóricos.

## Bibliografía

Bartis, Ricardo, 1996. “Problemáticas y perspectivas de la experimentación estética en teatro actual,” *Teatro XXI* II. 3 (primavera): 18-20.

- Bürger, Peter, 1987. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península.
- Chaer, S. y Carlos Pacheco, 1993. "El teatro argentino no se hace cargo de su contemporaneidad" en *La Maga* (15 de febrero): 40-42.
- Cruz, Alejandro y Carlos Pacheco, 1997a "Ricardo Bartís. Maestro de actores" en *La Maga* (26 de febrero): 10-12.
- \_\_\_\_\_. 1997b, "Rafael Spregelburd. Actor/ dramaturgo/ director." en *La Maga* (5 de marzo): 14-15.
- De Marinis, Marco, 1986. "Problemas de semiótica teatral: la relación espectáculo-Espectador," *Gestos* I. 1 (abril): 11-24.
- Dotti, Jorge, 1993. "Nuestra posmodernidad indigente," *Espacios de crítica y producción* 12 (junio-julio): 3-8.
- Fowler, Alastair, 1971. "The Life and Death of Literary Forms," *New Literary History* II. 2 (Winter): 39-75, 199-216, 213-214.
- Frye, Northrop, 1977. *Anatomía de la crítica*. Caracas: Monte Avila.
- García Canclini, Néstor, 1992. "Después del posmodernismo: la reapertura del debate sobre la modernidad," *Imaginario urbano*. Buenos Aires: Eudeba.
- Heller, Agnes, 1987/88. "Los momentos culturales como vehículo del cambio," *Letra Internacional* 8 (invierno): 22.
- Jameson, Fredric, 1991. "El posmodernismo como lógica cultural del capitalismo tardío," *Ensayos sobre el posmodernismo*. Buenos Aires: Imago Mundi.
- Jenks, Ch.A., 1977. *The Language of Postmodern Architecture*. New York: Rizzoli.
- Krysinski, Wladimir, 1989. "La manipulación referencial en el drama moderno," *Gestos* 7 (abril): 9-31.
- Kuhn, Thomas S. 1962. *The Structure of Scientific Revolutions*. Chicago: University of Chicago Press.
- Masterman, M. 1970. *La crítica y el desarrollo del conocimiento*. Barcelona: Grijalbo.
- Pellettieri, Osvaldo, 1989. "Notas: 1975-1985: las puestas más representativas," *La Escena Latinoamericana* 2 (agosto): 89-90.
- \_\_\_\_\_. 1990. "El teatro latinoamericano del futuro," *Teatro argentino actual*. O.Pellettieri (ed) Cuaderno del GETEA n° 1, Ottawa: Girol Books-Espacio, 3-16.
- \_\_\_\_\_. 1992a. "El sonido y la furia: panorama del teatro de los 80 en la Argentina," *Latin American Theatre Review* 25. 2 (Spring): 3-12.
- \_\_\_\_\_. 1992b "Los Macocos y el teatro nacional," *Teatro 90. El nuevo teatro en Buenos Aires*. J. Dubatti (recopilación). Buenos Aires: Libros del Quirquincho: 71-72.
- \_\_\_\_\_. 1995. "Posmodernidad y tradición en el teatro actual de Buenos Aires." *Gestos* 10. 19 (abril): 57-70.
- \_\_\_\_\_. 1996. "La puesta en escena actual en Buenos Aires," *La puesta en escena en Latinoamérica*. O.Pellettieri-E.Rovner (eds). Buenos Aires: Galerna/CITI: 65-78
- \_\_\_\_\_. 1997. *Una historia interrumpida. Teatro argentino moderno (1949-1976)*. Buenos Aires: Galerna.
- \_\_\_\_\_. 1998. "Dramaturgia en Buenos Aires (1985-1995)," *La dramaturgia en Iberoamérica*. O.Pellettieri-E.Rovner (eds). Buenos Aires: Galerna/ GETEA /CITI.
- Reigadas, María Cristina, 1988. "Neomodernidad y posmodernidad preguntando desde América Latina," AAVV *¿Posmodernidad?* Buenos Aires: Biblios: 116-145.
- Weinschelbaum, V. 1998. "Daniel Veronese: una mirada transversal," en *Magazin Literario* 3 (setiembre): 10-12.