

Buenos Aires, invierno de 2002: El teatro que no cesa

María Silvina Persino

La debacle política y económica a partir de diciembre de 2001 en Argentina no logró opacar la productividad teatral cuya vitalidad provoca la reflexión y el comentario de los mismos teatristas que afirman que la creación parece funcionar como antídoto a la desesperación generalizada. Además, hay un público que responde. El número de funciones semanales no se ha recortado, ya que hace varios años que en Buenos Aires no hay teatro los martes y solamente algunas salas del llamado teatro comercial y del Complejo Teatral Buenos Aires (dependiente de la Secretaría de Cultura de la Ciudad) presentan sus espectáculos de miércoles a domingo. Los otros espacios funcionan sobre todo los viernes, sábados y domingos – algunos los jueves también – ya sea con la misma obra o una distinta cada día. Algunos teatros ofrecen viernes y sábado dos funciones (por ejemplo a las 21 hs. y a las 23 hs.), presentando así dos obras diferentes cada noche. En cuanto al precio de las entradas (en muchos casos con descuento para jubilados y estudiantes), se ha mantenido o reducido, y persiste también la modalidad de “teatro a la gorra,” librada a la contribución voluntaria de cada espectador. En este último caso se hace necesario llegar a la cola al menos cuarenta minutos antes de la función, y en los espectáculos con entrada paga, casi siempre es necesario hacer reservas telefónicas varios días antes, para no encontrarse con la sorpresa de quedarse fuera. De hecho, los diarios anunciaron que en el fin de semana del 10 y 11 de agosto, las cinco salas del Complejo Teatral de la Ciudad de Buenos Aires (con un costo de admisión equivalente a una taquilla de cine) agotaron las entradas para todas sus funciones.

Si de afluencia de espectadores se trata, las largas filas que se forman los lunes frente a las salas donde se presenta la segunda edición de “Teatro x la identidad” son testimonio del impacto que esta tragedia social aún no resuelta tiene en la sociedad argentina: los 500 jóvenes que, hoy todavía sin saberlo,

son hijos de desaparecidos, y fueron secuestrados y dados en adopción ilegal por el gobierno militar durante los setenta. Todos los lunes, en ocho teatros de la ciudad se presentan, con entrada gratis, dos o tres obras cortas sobre el tema de la identidad. Las 21 piezas fueron seleccionadas entre las 224 obras inéditas presentadas a concurso. Los empresarios de las salas, escenógrafos, vestuaristas, directores, actores y dramaturgos donan su tiempo y su trabajo como modo de apoyar la gesta de las Abuelas de Plaza de Mayo. Las Abuelas afirman que el ciclo de “Teatro x la identidad” en su primera edición de 2001 aumentó el número de consultas genéticas y llevó a recuperar la identidad de cinco muchachos. Por mi parte, un lunes tuve oportunidad de ver las tres obras presentadas en el Teatro Lorange. Entre ellas, se destaca la creación de Ariel Barchilón, *El manchado* que, con una dramaturgia sólida y un inteligente manejo del humor, escenifica la despiadada máquina burocrática que traga la identidad – y la vida – del individuo que ha estado en el lugar equivocado en el momento equivocado. Si bien el tema no está directamente ligado a la búsqueda de la identidad de los hijos de desaparecidos, la despersonalización y el “ninguneo” que sufre “el manchado,” tan familiares a la sociedad argentina de hoy, al desembocar en la obra en situaciones muy cercanas a la tortura, producen ramalazos perturbadores en un espectador que visceralmente sabe que el maltrato es uno y continuado.

*El manchado*

Foto: Fabián Neustad

La pieza que abre el espectáculo, *Cesárea* de Marta Betoldi, queda en una confusa mostración de imágenes que, aunque poderosas, no son suficientes para generar una situación dramática funcional. *El piquete* (*panfleto murgueado*) es el cierre perfecto al espectáculo por su ritmo festivo y contestatario, y sus mensajes políticos directos sobre la situación de los desocupados y la creciente pobreza del país hoy en día. Tiene como acierto el uso del texto rimado y la intertextualidad con un teatro de corte “naif” emparentado con la murga y la payada, incluido el diputado y el agente de policía corruptos (o al menos corruptibles) finalmente vencidos por la fuerza popular. Al ritmo de una murga, se sale de la sala con la sensación de haber participado en una poderosa manifestación política. Todo parece indicar que, como el año pasado, el ciclo trabajará todos los lunes a sala llena hasta su finalización en septiembre. Esto no deja de ser grato en un país en el que otro gran segmento de la población parece haber sepultado en la prehistoria de su memoria las injusticias de los “años de plomo.”

Con la excepción del casi legendario Teatro Babilonia que cerró sus puertas el año pasado, los espacios teatrales tienden a proliferar en Buenos Aires, en su mayoría salas pequeñas en zonas como Abasto, Palermo, Almagro. Quisiera referirme a un circuito peculiar que comenzó hace tres años con IMPA: La Fábrica Ciudad Cultural, en el barrio porteño de Caballito. Se trata de un local que funciona como fábrica de día y como centro cultural y teatro por la noche. Esta fábrica de utensilios de aluminio, que fue fundada en 1910 como empresa alemana, nacionalizada en 1945, transformada en cooperativa en 1961, y cerrada en 1998, hace tres años fue reabierta por una cooperativa de 140 operarios. En la realidad económica argentina, en que muchísimas fábricas pequeñas y medianas han sido cerradas y abandonadas desde fines de los noventa hasta ahora, hay otros casos de fábricas puestas a funcionar de nuevo por cooperativas de trabajo y que ahora están cediendo parte de su espacio para montar galerías de arte, talleres o muestras culturales. Por otra parte, hay otras que, aunque no reabiertas para la producción industrial han sido recuperadas como espacios culturales (el Fideo Club; El Mosaico; La Usina de Proyectos). En el IMPA, el local de Caballito que sirve de modelo inspirador, además de la actividad teatral, por las noches se ofrece un ciclo de cine argentino y una cantidad de talleres para la comunidad, a bajo costo: desde entrenamiento de zancos hasta yoga. Para asistir a las obras de teatro, el espectador es conducido entre maquinarias en penumbras, semihundiéndose en el piso de alquitrán, para llegar a un espacio despejado al que unas gradas de madera convierten en escenario de teatro. El paso frecuente y cercano de

un tren vecino agrega una dosis de fantasmagoría a este recinto de por sí tan sugestivo. La programación de la sala en algún momento incluyó obras que tuvieron una repercusión crítica importante: en octubre de 2000 – ya entonces funcionaba el espacio cultural – se presentaba allí *3ex*, una creación de Mariana Angheleri, cuya calidad y originalidad fueron muy reconocidas. En lo que hace a mi experiencia, debo decir que no tuve suerte ya que de las tres o cuatro producciones que se presentaban en el lugar me tocó presenciar una que merece ser olvidada (*El montón, folletín teatral cínico*). De todas maneras, mi visita, cuyo objeto principal era conocer el lugar, se vio ampliamente justificada.

En general, muchos espacios no-convencionales están siendo aprovechados para la actividad escénicas: bares, bibliotecas, museos. Hay varios unipersonales al estilo café-concert y, sobre todo, crece la producción de narradores orales. “Cuentos al día” es una publicación mensual de tres páginas que se puede recoger en algunas librerías o consultar en el internet (www.geocities.com/cuentosaldia) para saber a dónde ir a escuchar cuentos (solamente un par de estos espectáculos aparece en la cartelera del periódico), o enterarse de las novedades de esta peculiar actividad escénica. Una acotada recorrida en el circuito muestra que la gama de modalidades es amplia: contar cuentos de autores diversos aunados temáticamente (los cuentos de miedo en *La voz del terror* por Ana Padovani); relatar un texto propio que reelabora historias conocidas y las entreteje con elementos autobiográficos (*Hasta que me llames*, de Ana María Bovo), o narrar cuentos sueltos sin ilación (*Cuentos de media tarde*, por Georgina Parpagnoli). Padovani tiene en éste, su nuevo espectáculo, un acercamiento mucho más teatral a la narración en tanto trabaja con un artificio escenográfico que, a manera de tríptico se convierte en jaula o simplemente fondo para sus cuentos de miedo. Además, junto a los relatos de autores como Edgar Allan Poe u Horacio Quiroga, presenta una elaboración personal de la historia de Jack el destripador, en la que luce no solamente su capacidad para encarnar alternativamente a los personajes de un diálogo, sino que además hace uso del “grammelot” (usado ya en la Comedia del Arte: imitación de los sonidos de un idioma extranjero creando la ilusión de estar escuchando verdaderamente dicho idioma). Por último, no es casual que sean todos nombres femeninos los aludidos aquí ya que la narración escénica es llevada a cabo en forma muy predominante por mujeres. En otro contexto cabría reflexionar y preguntarse si se trata o no de un fenómeno de género.

El universo femenino es llevado a escena por equipos totalmente integrados por mujeres en dos de las obras que vi en escena en Buenos Aires en esta temporada. La primera, una versión de *La casa de Bernarda Alba* en la sala Casacuberta del Teatro General San Martín, dependiente del gobierno de la ciudad. Se registran otras seis puestas anteriores de esta misma obra en Buenos Aires, dos de ellas (1977 y 1980) en el mismo teatro. Si las grandes obras siguen revelando nuevos aspectos en cada puesta medianamente lograda, la versión que se acaba de estrenar en Buenos Aires tiene como peculiaridad la trayectoria de la mujer que la puso en escena. La directora Vivi Tellas fue protagonista de lo que en los ochenta se llamó el teatro “under,” con su grupo “Teatro Malo,” que se dedicaba a poner en escena obras mediocres de maneras inusitadas. Más adelante, mostró su talento en la creación y dirección de piezas como *El precio de un brazo derecho*, en la que indagaba en el mundo del trabajo. Luego dirigió el “Proyecto Museos,” en el Centro Cultural Rojas, que daba vida teatral a varios museos de la ciudad cuando diferentes teatristas montaron obras inspiradas en la temática del lugar (Museo Aeronáutico, Museo Odontológico, etc.). Su progresiva inserción en el ámbito de los teatros oficiales fue marcada por su cargo de directora del Teatro Sarmiento, uno de los teatros del Complejo Teatral Buenos Aires, donde se llevan a cabo propuestas experimentales. Allí, Tella promueve actualmente el ciclo “Biodrama”: un director elige a una persona cualquiera (debe ser argentina y viva) y en colaboración con un autor transforma la historia de vida (que recibe directamente del sujeto biográfico) en material dramático.¹ Así, la llegada de Tellas a la dirección en el teatro mayor del circuito oficial y nada menos que con un clásico de García Lorca despertó muchas expectativas: ¿qué saldría de esta extraña conjunción? Su puesta de *La casa de Bernarda Alba* no fue el acto irreverente que algunos hubieran esperado (y que no sabemos hasta qué punto la dirección del teatro hubiera tolerado) pero sí una excelente e imaginativa representación de la obra. Contó con un elenco de actrices que provienen de formaciones actorales muy diversas y algunas muy poco convencionales. Sin embargo, encontró una cierta armonía de códigos que superan el desafío profesional que supone la proyección de la voz y del cuerpo en la sala Casacuberta (de casi 750 localidades) y las actrices aportan una individualidad muy marcada en el conjunto de las mujeres que encarnan. Si en otras versiones de la obra predominaban las mantillas o los cabellos recogidos, aquí se juega a cabeza descubierta y la misma Bernarda lleva el cabello lacio y suelto apenas ordenado por una vincha. El desconcertante desnudo total de la abuela ha sido objeto de polémica por parte de la crítica

que se divide entre justificarlo escénicamente o simplemente elogiarlo como acto casi de coraje de la actriz madura que la interpreta. La escenografía del artista plástico Guillermo Kuitca aporta novedades en el planteo visual de la obra, al reducir los muebles a las despojadas y simples camas que, cuando no son usadas para el descanso o las confidencias, funcionan como un fuera de escena. Además, las paredes son superficies permeables que en dos momentos son atravesadas por personajes que no casualmente son Adela, la hija menor, y la abuela loca, las dos mujeres que se atreven a transgredir los límites en busca de libertad.



Lengua madre sobre fondo blanco

Foto: Gisella Canducci

La relación madre-hijas que Mariana Obersztern plantea en *Lengua madre sobre fondo blanco* resulta marcadamente posmoderna sobre todo lado a lado con el mundo de Bernarda Alba.² La sala alberga a unas 60 personas instaladas frente a un escenario longitudinal que, mostrado en su totalidad desde el comienzo, va siendo utilizado fragmentariamente en un recorrido de izquierda a derecha. De principio a final, la obra transcurre en una luz a pleno que se refracta despiadadamente en la escenografía

completamente blanca (de ahí el “sobre fondo blanco” del título). Se trata de una creación teatral obsesiva, minimalista, precisa, impecable. La labor de las tres actrices hace que la obra sea mucho más que las palabras dichas en tanto su actuación se apoya repetidamente en la profundidad de los silencios cargados de significación y que, no obstante, no atentan contra un ritmo indeclinable. Elsa visita a sus dos hijas y es generadora incansable de un diálogo (por eso “lengua madre”) que desconcierta al oscilar entre la intrascendencia y lo más conflictivo de un pasado en común. El carácter intempestivo y fuera de lugar de algunas de las réplicas arranca la risa de los espectadores e instala casi todo el tiempo un clima ligero en el que se plantea, sin embargo, la complejidad de la relación materno-filial. Por otra parte, el antagonismo de este lazo contribuye a la consolidación de la relación fraternal: en sus diálogos, las dos hermanas juegan a ser otras, y en ese juego parecen reconocer su vínculo y encontrar su propio deseo.

Actuada, dirigida y escrita por varones, en cambio, *Perras* expone sin pudor la violencia y la ternura de las relaciones de pareja, confesando algunos lugares comunes en los que ellos – los hombres – permanecen atrapados.³ Así, el mundo de las mujeres aparece aquí como el negativo fotográfico de los dos hombres que pasean a sus perras, en la medida en que proyectan en ellas sus concepciones dispares sobre el género femenino. No hay escenografía, ni utilería, ni otros personajes. Tampoco perras. Los dos actores logran admirablemente crear todo aquello que no está con un manejo corporal preciso, imaginativo y elocuente. Sobre todo el juego de las miradas – satisfechas, enojadas, preocupadas, orgullosas – siguiendo a sus respectivos animales a la distancia mantienen en el espectador la imagen constante de las mascotas. Los dos desconocidos comienzan una conversación a raíz de su interés en común por el mundo canino y muy pronto se percibe que cada uno de ellos ha establecido con su perra, Yanina y Colita respectivamente, una relación de calibre muy individual y diferente. Descubriremos que cada uno de ellos ha perdido a su amante y continúa en su relación con su animal el tipo de lazo que estableciera con ella; tierno en un caso, violento en el otro. Este contraste, realzado por las actitudes físicas diametralmente opuestas en los dos actores, genera momentos de conflicto y algunas veces estalla en escena en un manejo corporal que otorga a la pelea una naturaleza animal. Así y de otras maneras, la obra insiste en la significación del lazo humano-animal como correlato de una particular manera de estar en el mundo de cada individuo.

Aunque Daniel Casablanca realiza una excelente labor actoral asumiendo los personajes femeninos necesarios, La Banda de Teatro Los



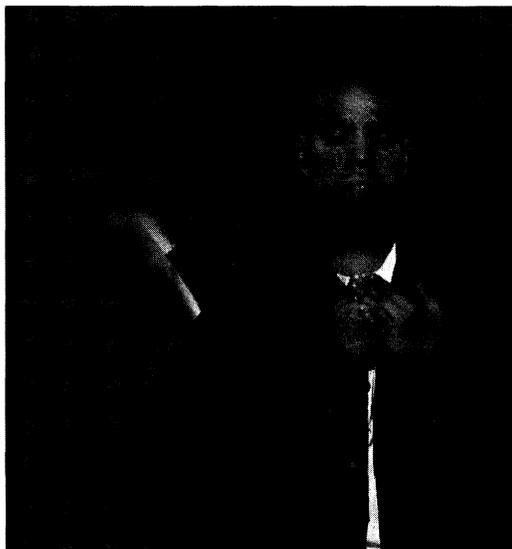
La fabulosa historia de los increíble Marrapodi

Foto: Carlos Fynn - Gentileza del Complejo Teatral de Bs.As.

Macocos es también un grupo integrado exclusivamente por cuatro hombres. En julio de 2002 estaban reponiendo en el Teatro Lorange y “a la gorra,” *La fabulosa historia de los increíble Marrapodi*, obra estrenada en 1998 en la sala Cunil Cabanillas del Teatro San Martín.⁴ La Banda Los Macocos surgió durante la década de los ochenta junto al retorno argentino a la democracia, lo mismo que muchos otros grupos que tenían en común ciertos rasgos como el uso del humor, la creación colectiva de naturaleza fragmentaria y la incorporación de técnicas del clown. De todos ellos, con más de 15 años de existencia, Los Macocos es uno de los pocos grupos que ha perdurado. Comenzaron con lo que llamaban “idioteatro” (hecho por idiotas para idiotas) en donde usaban un humor simple y números desgajados, para luego ir incorporando más y más una anécdota central y un enfoque satírico de la realidad. Sin embargo, han mantenido un perfil en lo que hace a su modo de creación (la dramaturgia grupal: los actores van creando la obra durante el proceso de ensayo) y en sus códigos de actuación donde prima lo cómico grotesco.⁵ *La fabulosa historia de los inolvidables Marrapodi* es una historia del teatro rioplatense ficcionalizada a través de la trayectoria de los Marrapodi, una inventada familia de teatristas. Se sugiere que los Marrapodi,

aunque nunca debidamente reconocidos, fueron los verdaderos creadores del teatro nacional y que Los Macocos rescataron su historia de un baúl lleno de fotos, vestuarios, textos, y otros elementos que testimonian su fundamental aporte a la escena nacional. El desconocimiento de su trayectoria se justifica en el hecho de que cada vez que iban a estrenar o que apenas lo habían hecho, alguna catástrofe (incendio, vendaval, fiebre amarilla, falta de público, etc.) determinaba el fin de su experiencia. La crónica de sus creaciones se extiende por unos 300 años y da cuenta de una única obra: un padre viudo y endeudado que intenta casar a su hija con un hombre rico contra su voluntad. Los Marrapodi van adaptando la obra a los cambios de la época y así la representan como obra clásica española, zarzuela, circo criollo, sainete, grotesco, realismo y, finalmente, revista. Por supuesto, todos los estilos son fuertemente parodiados y resultan en una historia del teatro nacional contada en una sostenida nota de comedia.

Quisiera finalizar este comentario con las puestas que dos de los dramaturgos y directores más talentosos y reconocidos de la nueva generación, Daniel Veronese y Javier Daulte, tienen hoy en escena en Buenos Aires. Veronese escribió y dirigió *Open House* con estudiantes del Conservatorio Nacional de Arte Dramático que lo convocaron para poner en escena su trabajo final de graduación. Es una obra de estructura fragmentaria y



Open House

testimonial: los actores encaran al público y alternadamente van contando sus historias de vida, que tienen en común la soledad, el aislamiento, la incomunicación. Un marido golpeado, una actriz pornográfica que busca no ser reconocida, unas muchachas que apenas se atreven a enfrentar el mundo tomadas de la mano, son algunos de los personajes a los que dan vida un grupo de jóvenes actores y actrices.

A continuación, en el mismo teatro (Callejón), se representa otra obra de Veronese, *Mujeres soñaron caballos*, estrenada hace aproximadamente un año atrás en esa sala. Tres hermanos y sus respectivas esposas se reúnen en el pequeño living comedor de uno de los matrimonios. Sin embargo, nada más lejos de la tradicional escena de salón. La dirección actoral aprisiona las actuaciones en una contención metódica que se potencia en el espacio minúsculo en el que se da la acción. Los hermanos pasan fácilmente de la pelea física a modo de juego entre varones a la pelea real que la falta de espacio vuelve aún más peligrosa. La proximidad física entre los personajes los condena a la confrontación dolorosa de sus pasiones recíprocas y no siempre sospechadas. Se pasa intermitentemente del roce que produce chispas al choque que termina en explosión. Y es justamente la actriz que encarna a Lucera, la que juega su rol desde un distanciamiento monocorde cercano al autismo, la que a diferencia de otros cuenta con un físico tan pequeño que se diría una niña; es justamente ella la que nos reserva la explosión final tras el contacto repentino pero irreversible con sus emociones más terribles. *Mujeres soñaron caballos* es, ante todo, la revelación de la violencia escondida, cotidiana, sostenida a veces a flor de piel, a veces en lo más profundo de las vísceras.⁶

Este año 2002 ha sido de éxitos continuos tanto en Argentina como en el exterior para Javier Daulte quien, luego de *Intimidación*, del inglés-paquistaní Hanif Kureishi, que adaptó y dirigió con Gabriela Izcovich y que llevó en mayo a Madrid, el director fascinó otra vez a los españoles, en el Festival de Sitges, con *Gore*, una obra suya sobre extraterrestres acosando a humanos montada con un mínimo de recursos.⁷ Por otra parte, *La escala humana*, que escribió y dirigió junto con Alejandro Tantanián y Rafael Spregelburd, sigue en escena desde hace más de un año. Esta creación colectiva produjo una criatura que no lleva el sello individual de ninguno de los tres autores y hasta es difícil reconocer en ella rasgos característicos de alguno de ellos. Sin embargo, el resultado es extraordinario. La historia de esta madre asesina serial amparada por sus hijos de veintitantos da lugar a una y otra situación disparatada, magistralmente actuada y anclada en un diálogo brillante y

sostenido. Algo de esto se reconoce en la nueva obra de Daulte, *Bésame mucho*, que acaba de estrenarse en el teatro del Pueblo, con un elenco casi idéntico al de *Gore*. Aquella cuenta el ajeteo de una oficina de policías que comparten sus amores, odios y pequeños dramas cotidianos, como cualquier grupo de oficinistas. La obra tuvo un proceso de ensayos peculiar, en el que los actores partieron de un par de líneas de acción sin saber a donde llevarían; un “proceso policial” de ensayos, ya que los mismos actores-policías no sabían cómo resolverían el “caso” que es el centro de la trama. Así, se pueden reconocer dentro de la obra lo que se diría son restos de su propia arqueología; por ejemplo, el absurdo interrogatorio a un testigo/sospechoso delata el intenso ejercicio de improvisación que le dio origen. Uno de los mejores momentos del espectáculo es el seguimiento que una policía organiza (no de un sospechoso sino de una compañera de la que está enamorada), documentado con fotos y con un grabador. Cuando la enamorada, Costa, produce la mostración simultánea de ambos discursos – imágenes detenidas y sonido – el resultado es hilarante, aunque a la vez perturbador, ya que también se descubren las crueles burlas de las que la chica es objeto, y la macabra trampa tendida inadvertidamente a otro de los compañeros. Esta presencia de situaciones de alta dramaticidad instaladas en una lógica disparatada es uno de los aciertos constantes de *Bésame mucho*.

¿Cómo se inserta el teatro en la crisis argentina profunda y generalizada? Pese a la pauperización de los recursos materiales disponibles para la actividad teatral, no sólo ésta ha seguido adelante sino que además se registran ciertas iniciativas para hacer del teatro una actividad con fines solidarios. Desde el mes de mayo hubo varios eventos teatrales, tanto de grupos independientes como de teatros oficiales, en los que el pago de la taquilla era reemplazado por la contribución de un alimento no perecedero.

Por otra parte, los teatristas, junto con otros trabajadores de la cultura han iniciado en junio de 2002 el M.A.R. (Movimiento Argentina Resiste), en cuyo manifiesto expresan: “porque no aceptamos renunciar a la identidad de nuestros sueños y proyectos; porque no aceptamos ser despojados de toda posibilidad de esperanza, nos convocamos y convocamos a resistir con pensamiento y acción la depredación material y espiritual de la Argentina” (Boletín 112 del CELCIT, “Argentina existe y resiste”). El 9 de julio, Día de la Independencia argentina, el acto inaugural del M.A.R. se hizo en una esquina céntrica adyacente al Teatro San Martín en donde hablaron (o cantaron) personalidades muy representativas de la vida cultural argentina (Roberto

Cossa, Teresa Parodi, Eladia Blázquez, entre otros), junto con cientos de personas que se acercaron al lugar. Para el 22 de septiembre el mismo movimiento convoca a la Plaza de Mayo para una fiesta teatral en donde, entre otras actividades, se leerán textos de los próceres de la independencia argentina, “en contra de las palabras vacías y mentirosas de la mayoría de nuestra clase política. Vamos a mostrar otra forma de resistencia al modelo” (Boletín 163 del CELCIT, “Por un arte de la resistencia”).

Estas iniciativas de organización por parte de intelectuales y artistas va acompañada de una viva polémica registrada en los medios periodísticos acerca de la necesidad de proteger el patrimonio cultural nacional y la preocupación por el advenimiento de inversiones extranjeras atraídas por la devaluación del peso y la quiebra de empresas de medios. Varios intelectuales y funcionarios comentaban que, mientras que Argentina ha dejado el campo cultural abandonado a las fuerzas del mercado, otros países (Estados Unidos, Brasil, Francia, Japón, etc.) limitan la inversión extranjera en sus empresas de medios (editoriales, cine, televisión, prensa).

El teatro cobra aún más importancia frente a esta coyuntura. En efecto, es justamente el único medio que no parece en Argentina amenazado por esta globalización forzada. Su carácter “artesanal” lo pone a salvo de los capitales extranjeros. En este sentido, así opina el investigador teatral Jorge Dubatti: “La escena porteña no lucha contra un supuesto teatro de la globalización, que por el momento tiene escaso desarrollo en Buenos Aires, sino contra una *globalización cultural* que se impone por otros caminos: la televisión, la informática, la telecomunicación, la moda, todas las formas de vida sujetas a un proceso de ‘planetarización’ o ‘uniformación’ cultural.” Es decir que la lucha del teatro es más bien por seguir teniendo visibilidad y público en una sociedad atraída hacia otros medios que, además, son más y más ajenos. Si esto es verdad en muchas – o casi todas – otras partes del mundo, cobra un significado político adicional en la Argentina de hoy, donde la vitalidad de las artes escénicas puede ser punto de partida para una resistencia que, arrancando de lo cultural, alcance al ser humano de manera integral.

Notas

¹ El ciclo tendrá tres partes y ya se han estrenado las dos primeras. La primera fue la obra de Analía Couceyro *Barrocos retratos de una papa*, sobre la vida de la pintora entrerriana Mildred Burton. Ahora acaba de estrenarse la segunda de ellas, *Temperley*, de Luciano Suardi y Alejandro Tantanián, dirigida por el primero, basada en la vida de una anciana española que llegó a la Argentina siendo casi adolescente.

² Obersztern fue una de las creadoras que participó en el mencionado Proyecto Museos dirigido por Vivi Tellas, con la exitosa *Dens in dente*, inspirado en el Museo Odontológico.

³ Dramaturgia de Mauricio Kartún y dirección de Enrique Federman.

⁴ En agosto, esta obra bajó de cartel y los Macocos repusieron su último espectáculo, *Los Albornoz*, en el Teatro Regio, otra de las salas del Complejo Teatral Buenos Aires. Tuve oportunidad de ver esta obra en julio de 2001 en otra sala del Complejo, el Teatro de la Rivera. Es una comedia negra de un humor despiadado que tiene como centro a una familia de clase media que vertiginosamente cae en la miseria. Los dardos satíricos apuntan no solamente a la creciente desocupación y a la complicidad del ciudadano común con las pequeñas corrupciones cotidianas (comprarle productos contrabandeados al vecino) sino también a la tiranía del consumo y la televisión.

⁵ Acaba de publicarse un volumen que recoge las obras de los Macocos, todas fruto de la dramaturgia grupal: *Teatro Deshecho I: Flora y Fauna de la Creación Macocal*. Buenos Aires: Atuel, 2002.

⁶ Para fines de septiembre Veronese, junto con Ana Alvarado y Emilio García Whebi, estrenará en Buenos Aires *El suicidio*, la nueva creación de El Periférico de Objetos, el celebrado grupo que dirigen. La obra contó con el apoyo financiero de varios festivales europeos donde ha sido presentada en los últimos meses.

⁷ Del mismo modo que Veronese hiciera con *Open house*, también *Gore* es una obra que Daulte creó y ensayó como trabajo final de los alumnos del Conservatorio Nacional de Arte Dramático. Este año, es Rafael Spregelburd quien está ensayando con la nueva camada de futuros egresados de la institución una obra que por el momento se llama *Pánico* y que, a juzgar por el ensayo que tuve oportunidad de presenciar, promete ser uno de los espectáculos más interesantes de la próxima temporada.