

## Contra la corriente: Teatro en Buenos Aires, invierno 2004

**Ma. Silvina Persino**

Después de la terrible crisis socio-económica que hizo eclosión en 2001, muchos críticos tratan de explicarse el modo en que el teatro en Argentina no sólo se mantuvo en su nivel de producción y público sino que incluso aumentó, tanto en la creación y puesta de nuevos espectáculos como en la apertura de nuevos espacios. Una interpretación del fenómeno es que, frente a la adversidad, hay una actitud resiliente de regreso al convivio, en el teatro que es encuentro de presencias, formador de subjetividades alternativas, lugar de resistencia a las nuevas condiciones culturales (desterritorialización, desaturización, homogeneización globalizante, etc.). Tal es la posición de Jorge Dubatti, quien dice: “El teatro no es – como se ha dicho erróneamente hasta el cansancio – un lenguaje en crisis, sino una expresión contra la corriente, en dirección contraria . . .”<sup>1</sup>

De hecho, la cartelera teatral porteña en julio y agosto del 2004 se caracterizó no sólo por su habitual variedad y número,<sup>2</sup> sino por ofrecer muchas propuestas interesantes y de calidad, haciendo gozosamente difícil la selección de las obras. Además, se registró un fenómeno de continuidad que, típico del teatro comercial, resulta nuevo para el circuito off, con varios espectáculos en cartel por más de un año. Por razones de espacio, no comentaré todas las obras vistas sino una selección que muestre una variedad de modos de trabajo, temas y estéticas. Por último, me importa aclarar que todas – las comentadas y las que han quedado fuera – fueron vistas a sala llena y, en todos los casos, el valor de la entrada no excedía más de un 20% el de una entrada de cine.

*Ars higienica*, una creación colectiva del grupo La Fronda, dirigida por Ciro Zorzoli, es probablemente el espectáculo más radical en cuanto experimentación y alejamiento del teatro convencional, entre todos los que he visto esta temporada.<sup>3</sup> Fruto de muchos meses de ensayos, que fueron

sobre todo de experimentación y creación en escena, la obra encuentra su inspiración y, posteriormente, la mayor parte de sus textos, en el *Manual de urbanidad y buenas maneras* del venezolano Manuel Antonio Carreño (1853). No hay una historia que se desarrolla, ni caracterización de personajes ni una relación registrable entre ellos. Los ocho actores prescriben conductas con un tono lacónico mientras las demuestran en la acción, en un juego actoral no exento de humorismo. Todo queda regulado por Carreño: la conversación, las caminatas, los modales de la mesa y hasta los sueños. En la sucesión no causal sino puramente acumulativa de las escenas, predominan los mandatos relativos a la higiene personal y, en su demostración práctica, el ahínco con que se llevan a cabo linda con la crueldad. En esos momentos, el espectáculo arranca en los espectadores una risita incómoda, se diría que un intento de interpretar como ridícula la mortificación a la que los cuerpos se someten voluntariamente, con el solo fin de mantenerse limpios. Es en esa secuencia de ritos de higiene corporal donde, a mi juicio, se engarza la otra serie de escenas que se alterna con la prescripción de costumbres. En ellas, los personajes van procesando, a lo largo de la obra, un trozo de carne cruda: su selección e inspección, su lavado, desangrado, trituración. Esta línea diegética, que por momentos es jugada en escena paralelamente con la otra – la de la prescripción de las conductas – monopoliza el escenario al final: los actores rompen un recipiente de vidrio y, mezclando el vidrio con la carne molida, preparan una suerte de siniestras albóndigas que dejan dispersas sobre el escenario al acabar la obra, a manera de trampas. Así, la mortificación de la carne, que el manual prescriptivo de Carreño propone en todas las esferas de la vida cotidiana, cobra una literalidad aterradora en este final de *Ars higienica*: mortificación que la carne de res (muerta) ha sufrido y seguirá sufriendo en su contacto con el vidrio; mortificación que el cuerpo humano o animal (vivo) sufrirá cuando ingiera la comida adulterada.

En *El Camarín de las Musas*, un espacio que en los últimos meses viene presentando espectáculos particularmente interesantes, se ofrece *Foz*, una creación colectiva dirigida por Alejandro Catalán. El trío formado por padre, hijo y un socio viaja a Foz de Iguazú, frontera entre Paraguay, Brasil y Argentina, para cargar la camioneta de mercadería de contrabando que luego será revendida en el país. Estamos ante personajes marginales, que comparten como cena unos pedazos de pan y salamín, que se debaten entre la esperanza de hacer algo de dinero con su viaje, y la preocupación de que algo salga mal y sean devueltos a la miseria de la que salieron. Hasta casi el final, lo único que sucede en el escenario son las pequeñas acciones y

*Foz*

decisiones cotidianas, que traducen lo verdaderamente fundamental: las relaciones de poder entre los personajes, el absoluto dominio que Carlos, el padre, tiene sobre los otros dos y las estrategias que estos intentan para sobrevivir. La caja de la camioneta será el espacio donde los actores desplegarán un juego escénico fundado en el cuerpo, el gesto, los tiempos exactos y los climas. La elección de ese espacio escénico resulta fundamental, ya que los vínculos emocionales entre los personajes son potenciados por el espacio escénico reducido, productor de una proxemia sumamente cercana.<sup>4</sup> También contribuye a esta magnificación de las emociones una superficie de juego inestable, ya que ante el mínimo exabrupto la caja de la camioneta se balancea ostensiblemente. Si bien esta vez se desarrolla una mínima historia y los personajes son entidades psicológicas definidas, con *Foz*, Catalán sigue investigando la creación nacida en el cuerpo del actor que había comenzado con *Cercano Oriente*: lo que ocurre en escena ocurre sobre todo *en* el cuerpo de los actores.<sup>5</sup>

El camino de experimentación seguido por Rafael Spregelburd como autor y director toma rumbos que tienen que ver sobre todo con el lenguaje y los códigos. En su nueva obra, *La estupidez*, juega a expandir los límites de



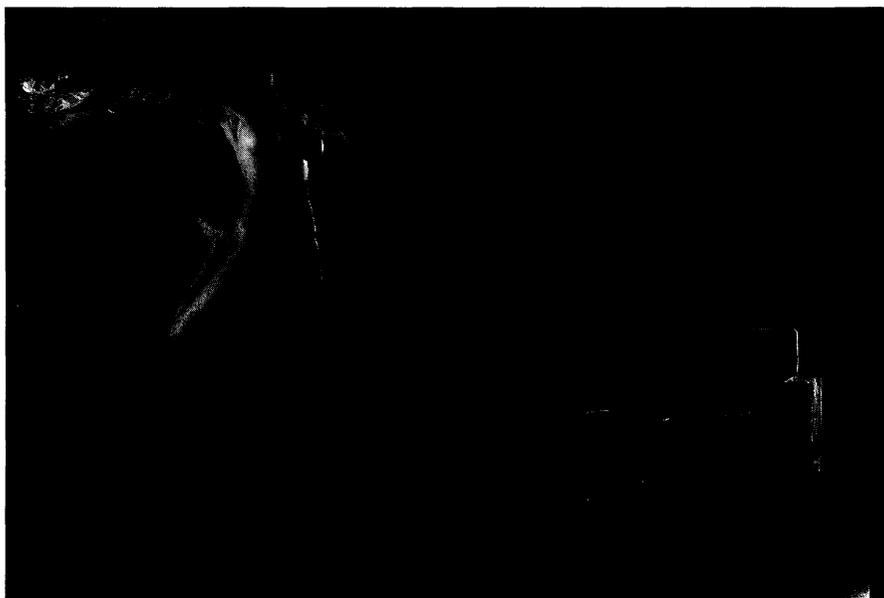
*La estupidez*

lo teatral hasta hacerlos estallar.<sup>6</sup> Esto va desde lo literal (la obra dura 3 horas y 20 minutos) hasta lo genérico, en la medida en que incorpora la estética de la serie televisiva (los medios masivos están presentes en otras de sus obras) del comic y del melodrama. El humor es incesante en estas cinco historias que tienen un espacio en común: un cuarto de hotel de ruta en las afueras de Las Vegas. La obra propone un juego particularmente interesante con el lenguaje, en la medida en que se quiere una traducción del inglés, al referirse al castellano como lengua extranjera, por un lado, y al usar un idioma neutro, típico de los doblajes, por el otro. De a poco, las historias se van entrelazando y los actores se transforman cada uno en cuatro o, en algunos casos, cinco personajes distintos, uno para cada uno de los hilos ficcionales, demostrando una versatilidad asombrosa. La vertiginosidad de la acción y la complicación de la trama no atentan en ningún momento contra la comprensión de las historias que incluyen matones sicilianos, científicos perseguidos, minusválidos, policías homosexuales y falsificadores de obras de artes, entre otros. El mérito se debe a un texto sumamente inteligente y a una puesta ajustadísima hasta el mínimo detalle. Como en otras obras de la Heptalogía de Hyeronimus Bosch, de la cual *La estupidez* forma parte, el título apunta

a un referente inexistente, salvo si se piensa en la falta de inteligencia de la mayoría de sus personajes. Es más bien en la serie de los pecados capitales donde se encuentra su correspondencia con la avaricia, como móvil que guía la acción. Si bien una sola de las historias se centra en los juegos de azar propios de Las Vegas, el azar mismo es el principio que, de maneras diversas, funciona como columna vertebral de la trama.

El carácter semi-multitudinario de la obra de Spregelburd, artificiosamente logrado con cinco actores y veinticuatro personajes, cobra literalidad y se multiplica en las creaciones de El Grupo Catalinas Sur, que reúnen hasta cien personas en escena, de edades y aspectos muy heterogéneos. Creado en 1983, y liderado por el uruguayo Adhemar Bianchi, es un grupo de actores no profesionales, vecinos del barrio de La Boca.<sup>7</sup> En sus comienzos hacían teatro en las plazas y animaban las fiestas barriales. Hoy en día tienen un espacio propio, El Galpón de Catalinas, lo que ellos llaman su “plaza techada”, con capacidad para trescientos espectadores (coincidencia o no, el mismo número de los integrantes del grupo hoy en día). La fiesta comienza en la calle, en el gran puesto que ofrece choripan, empanadas, tartas, y que se reinicia a la salida del teatro. Esta temporada reponen una obra que había sido estrenada en 1990 en la Plaza Islas Malvinas. *Venimos de muy lejos*, de creación colectiva, cuenta la historia de La Boca, y de las corrientes inmigratorias que desembocaron allí a fines del siglo XIX y comienzos del XX. La acción se desarrolla en el patio de un conventillo e integra numerosas canciones grupales. *Venimos de muy lejos*, como *El fulgor argentino*, el otro de sus espectáculos más exitosos, se basa en el humor y en la apelación a lo conocido por parte del espectador: los estereotipos, la música de las canciones, la historia compartida. El teatro se lanza así al rescate de la memoria, por un lado, y a la conexión emocional con el espectador, por otro, sobre todo a partir de la buscada complicidad “de vecino a vecino” y la convocatoria a formar una comunidad.

El grupo El Descueve se formó en 1990 y sus creaciones se basan en la danza y la expresión corporal, a lo cual incorporan algunos textos y diálogos entre personajes, resultando un producto fronterizo entre la danza y el teatro.<sup>8</sup> En su nuevo espectáculo, *Patito feo*, la sucesión de escenas va creando significados múltiples que se abren a la interpretación y, en mi opinión, llega un punto en que la obra pide una unidad que se le escapa. Podría intuirse una voluntad de final abierto que sugeriría un recomienzo de la secuencia, como un modo de plantear una situación insoluble. Sin embargo, no creo que esta estructura circular haya sido suficientemente reforzada como para



*Patito feo*

garantizar una captación de la inercia que dispararía un nuevo comienzo. También podría objetarse el modo en que algunas veces el climax emocional conseguido por una coreografía particularmente poderosa – las son casi todas – es abortado por una conversación entre los hombres (las mujeres no hablan). En esos diálogos, uno de los hombres actúa de experimentado en las relaciones con mujeres y en la vida en general, mientras el otro sufre inseguridad. El estímulo que el primero le da al segundo resulta más bien una invitación a la agresión. En efecto, un tema constante en la obra, que va creando un clima de angustia creciente, es la violencia sobre la mujer. En un momento dado, uno de estos hombres inseguros realiza su fantasía de penetración vaginal de cuerpo entero, y se logra lo que, a mi juicio, es una de las secuencias más bellas del espectáculo, cuando este tránsito se revela como penetración en el universo imaginario femenino. Se logra otro momento de gran calidad estética en una coreografía que sugiere una toma de control de su cuerpo por parte de las mujeres. Comienzan la danza vestidas con pilotos (gabardinas) largos, que luego se van abriendo y muestran intermitentemente sus cuerpos desnudos que, con el juego de las ropas, se cubren y descubren según la inercia del movimiento. Más allá de las objeciones

sugeridas, *Patito feo* propone una búsqueda creativa bella e intensa, que provoca en el espectador una reflexión sobre las relaciones entre los géneros.

Una de las nuevas obras de Griselda Gambaro actualmente en escena en Buenos Aires es *La señora Macbeth*, dirigida por Pompeyo Audivert y protagonizada por Cristina Banegas.<sup>9</sup> Como ha aclarado la autora en entrevistas, ante una pieza de la magnitud del original, no se trata de una recreación o una adaptación, sino de partir de la obra de Shakespeare para dejar que fluya por otros canales. El señor Macbeth está ausente en escena y su esposa está rodeada de tres brujas que la hostigan, la protegen y la adulan alternativamente, en un juego escénico coreografiado con inspiración en la danza buthoh. En el escenario hay sólo tres sillas y la acción se juega en un haz de luz permanente que recorta un camino diagonal en el escenario rectangular. De hecho, cuando un personaje sale de ese espacio iluminado se sugiere la entrada en el vacío, en la nada, de la cual hay que regresar. Por momentos, un cellista ejecuta música en vivo desde el proscenio. Avanzada la acción, y desde la platea, sube al escenario el fantasma de Banquo, cuyo cuerpo, en el bellísimo trabajo de Damián Moroni, pareciera desmembrarse a cada paso. Entre tanto, la señora Macbeth, coronada de horquillas, con la



*La señora de Macbeth*

boca pintada en diagonal y fuera de los límites de sus labios, es humanizada en la creación de Gambaro. Se debate entre su deseo de poder y sus escrúpulos por sentir esa ambición, sin dejar dudas, sin embargo, sobre su responsabilidad como cómplice del crimen. Esta lady Macbeth tiene momentos de escisión, en los que se refiere a la que busca el poder como “la extranjera,” alguien que quisiera otra. En mi interpretación, este enajenamiento se refuerza en escena en dos momentos en que su cuerpo es parcialmente suprimido, al mismo tiempo que se ponen en foco las que serán al final las manos infames. Durante las primeras escenas, la actriz actúa con sus manos cubiertas por las mangas de su túnica, lo cual da al resto de su cuerpo una naturaleza incompleta, mutilada; en una escena posterior, su traje suprime su cabeza – la encapsula como si cabeza y tronco fueran una sola pieza – y son entonces las manos las que cobran protagonismo y se diría que reemplazan su rostro en la elocuencia de sus gestos al acompañar sus palabras. Por otra parte, la pieza de Gambaro no queda desligada de nuestro tiempo, sino que le da un par de dentelladas certeras. Primero, en su propuesta feminista, al mostrar a una mujer completamente entregada a su pasión por un hombre, a través de quien ella vive: “Yo no pienso nada. Se lo dejo a Macbeth que lo hace por los dos.” Aunque no se la disculpa por eso de su crimen, esta mujer, como muchas veces en la obra de la autora, es una víctima cómplice del poder masculino. En segundo lugar, hay una clara resonancia con capítulos oscuros y recientes de la historia argentina, por ejemplo, cuando la señora dice “Vendrán épocas de crímenes felices”. En este sentido, la obra de Shakespeare, y con ella la de Gambaro, proponen un antídoto contra la impunidad: Macbeth recibe la muerte y la señora Macbeth es víctima de su propia conciencia. En cambio, como sabemos, en nuestra realidad son muchos los que duermen en paz, conviviendo con sus crímenes pasados, sin siquiera mirarse las manos.

Por los talleres de dramaturgia de Mauricio Kartún han pasado casi todos los autores de las nuevas generaciones, quienes hoy cosechan éxitos en la cartelera de Buenos Aires y del mundo: Daniel Veronese, Rafael Spregelburd, Alejandro Tantanián, Patricia Zangaro, Javier Daulte, Mariana Obersztern, y tantos otros. El mayor acierto de su labor como formador de dramaturgos es, seguramente, el hecho de que no imprime un sello en sus discípulos, sino que los ha guiado para desarrollarse como escritores de teatro de poéticas de un rango de diversidad amplio y, sobre todo, diferentes a su maestro, cuya escritura está más cerca de un teatro de corte realista, y lejos de los elementos posmodernos incorporados por algunos de sus alumnos. La noticia de que, por primera vez, Kartún dirigiría una de sus obras, generó



*La Madonnita*

cierta expectativa en el ambiente teatrero argentino. De alguna manera, esto lo sumaba a las huestes de sus mismos discípulos quienes, en su gran mayoría, son directores y a veces hasta actores en sus propias obras. *La Madonnita*, estrenada en el teatro San Martín, luego presentada en otro de los teatros del Complejo Teatral de Buenos Aires, y ahora en El Portón de Sánchez, constituye un excelente trabajo de puesta de un texto que, como todos los de Kartún, no tiene desperdicio. Nos cuenta la historia de Heintz, un fotógrafo de barrio, en los años treinta del siglo pasado. La obra comienza con una conversación entre él y uno de sus distribuidores, donde se nos revela que su verdadero negocio – en el cual tiene además

puesta toda su pasión – son las fotos pornográficas posadas por su mujer. El mayor acierto de la obra reside en la creación de sus tres personajes, cuyo mérito proviene tanto del texto de Kartún como del trabajo de dirección de actores. El contraste surge entre el fotógrafo inescrupuloso, locuaz y astuto, y el torpe gigante Basilio, tartamudo, con un costado ingenuo, y otro al que no hay que provocar para no desatar toda su furia instintiva. Junto a ellos, Verónica Piaggio encarna a Filomena, la mujer de Heintz, muda y coja, y de esa mujer insignificante hace surgir, en los momentos de pose fotográfica, a una diosa del erotismo, la Madonnita. En el texto se alude una y otra vez a la luz precisa que se espera para que el milagro ocurra: la luz “natural” que surge de una enorme ventana al fondo del escenario, ventana que resulta fundamental en la concepción escenográfica y visual de la puesta. Uno de los núcleos semánticos de la obra es la magia de la fotografía, y la transformación de Filomena en Madonnita es una de las formas que esta magia adquiere.

Mariana Obersztern está entre los directores más interesantes de la escena teatral porteña actual. Luego de *Dens in dente*, parte del Proyecto

Museos, y de la inquietante *Lengua madre sobre fondo blanco*, escribió y dirigió *El aire alrededor*.<sup>10</sup> Esta obra es la quinta del proyecto Biodrama, dirigido por Vivi Tellas, el cual pone en escena espectáculos inspirados en la vida de una persona argentina viva, célebre o anónima, en manos de un director considerado del circuito experimental. Se diría a priori que la vida de Mónica Martínez, una maestra de un pueblo de 800 habitantes en la provincia de Buenos Aires, no es material dramático. Sin embargo, Obersztern traspone no sólo su vida sino la experiencia del campo y la vuelve teatro de enorme fuerza y calidad estética. En un comentario sobre la obra, Alan Pauls dice: “El campo está tan forrado de sentido común cultural que se nos hace casi imposible verlo, oírlo, pensarlo, y mucho más representarlo”. Justamente, *El aire alrededor* logra, sin parodiarlo ni estereotiparlo, una representación del campo en donde con muy pocos elementos escénicos la puesta se vuelve hiperrealista: una gallina viva, la proyección de un video del paisaje (que cambia casi imperceptiblemente según el clima, la estación, la hora), un escenario de pasto sintético y una tonada distinta a la porteña. En este ámbito, se desarrollan escenas de la vida de “la Moni” y su amiga “la Nancy” en la infancia, la adolescencia y ya luego, en la vida adulta, junto con “el Walter”, su marido, y uno de sus hijos. En los diálogos simples pero preñados de una sabiduría que no derrocha palabras, se habla de temas tan elementales como una tortilla que se quemó o tan profundos como la existencia de Dios. Se sale de ahí con la convicción de que si para la verdadera Mónica, la de carne y hueso, el día del estreno de *El aire alrededor* fue, a los cuarenta y tantos años, su primera experiencia como espectadora teatral, el azar le regaló una de las mejores obras que los escenarios porteños ofrecieron en los últimos años.

*Trinity College*

## Notes

<sup>1</sup> “Por un siglo XXI multipolar: Lenguaje teatral, anticapitalismo y regionalismo”. *Palos y piedras* 1, noviembre 2003, 34-39. También debe verse, del mismo autor, *El convivio teatral*, Buenos Aires: Atuel, 2003.

<sup>2</sup> El sitio [www.alternativateatral.com](http://www.alternativateatral.com) (sumamente útil para organizar una agenda intensa de teatro) registraba un sábado de julio 224 espectáculos para adultos en Buenos Aires.

<sup>3</sup> Estrenada en 2003 y desde entonces en cartel en el Teatro del Abasto.

<sup>4</sup> Lo mismo había hecho Daniel Veronese en el living-comedor de su puesta de *Mujeres soñaron caballos* (todavía en cartel). Sobre esto puede verse mi artículo “Configuraciones

del espacio escénico: *Lengua madre sobre fondo blanco y Mujeres soñaron caballos*". Osvaldo Pellettieri ed. *Reflexiones sobre el teatro*. Buenos Aires: Galerna, 2004, 259-64.

<sup>5</sup> *Cercano Oriente* (o *La caja*), obra fundamental del teatro off reciente, se ha repuesto en agosto en El Portón de Sánchez.

<sup>6</sup> Presentada en el Teatro del Pueblo, espacio habitual de autores y directores tradicionales, que últimamente ha dado cabida a gente como Javier Daulte o Rafael Spregelburd. Este último es uno de los teatristas que no sólo escribe y dirige sus propias obras sino que también, como en *La estupidez*, actúa en ellas.

<sup>7</sup> Para más información sobre este grupo véase el artículo incluido en Jorge Dubatti. *Teatro laberinto*. Buenos Aires: Atuel, 1999, 113-118.

<sup>8</sup> Varios años trabajaron como grupo junto a De la Guarda en la creación de lo que luego sería un éxito de público en Buenos Aires y en Nueva York, Período Villa-Villa. Su nuevo espectáculo se presenta en el Teatro Sarmiento, una de las salas del Complejo Teatral de Buenos Aires, dependientes del Gobierno de la Ciudad.

<sup>9</sup> En el Centro Cultural de la Cooperación, espacio relativamente nuevo, que alberga tres salas de teatro, música y conferencias, salas de exposiciones, un café y una librería, en plena calle Corrientes.

<sup>10</sup> Todas las obras son de su autoría. *El aire alrededor* fue estrenada en 2003 en el Teatro Sarmiento, como todas las obras de Biodrama, y luego pasó al Teatro Regio, ambos parte del Complejo Teatral de Buenos Aires.