

## Consideraciones sobre encuentro y evasión en la cartelera porteña

**Matías Montes-Huidobro**

Con motivo de haberse celebrado en Córdoba, Argentina, del 31 de julio al 5 de agosto de 1989, el VI Simposio de Literatura organizado por el Instituto Literario y Cultural Hispánico, tuve la oportunidad de asistir a varias representaciones teatrales en Buenos Aires. Dentro de lo que representa una visita de apenas un mes a fines de julio y principios de agosto, me parece que algunas características significativas pueden señalarse. Posiblemente el hecho teatral más importante en esos días fuera la puesta en escena de una versión de *Peer Gynt* de Ibsen, en el San Martín, que no pudimos ver por las dificultades de conseguir entradas. No obstante esto y los límites impuestos, algunas perspectivas válidas pueden considerarse. A falta de autor representativo argentino de mayor contemporaneidad, la revalorización de Discépolo con las reposiciones de *Cremona Stefano* (pieza esta última a la que no pudimos asistir), llenan con su modernidad dramática y su actualidad social y económica, un vacío cuando menos aparente y temporal frente a lo que nos pareció esquema de frivolidades: transvestismo sexual (*M. Butterfly*), escape de la burguesía (*Yo y mi chica*) y desconsuelo revolucionario (*Week-end en Bahía*). Aunque, obviamente, por una cuestión de tiempo, nos vemos forzados a ciertos límites en la observación de la realidad teatral los planteamientos no parecen válidos para meditar sobre el teatro y sus circunstancias. En medio de una crisis que apunta por momentos a lo caótico, el teatro (en condiciones al parecer precarias e indecisas) hace esfuerzos por sobrevivir entre el encuentro y la evasión.

Les Luthiers

No debe ignorarse en medio de la crisis económica que atraviesa el país, la vuelta a escena y a teatro lleno, en el Coliseo, de "Les Luthiers," favoritos del público argentino. Constituye un espectáculo representativo, tanto o más que el de Enrique Pinti con su *Salsa criolla*--ese grotesco unipersonal de Pinti

donde se busca el ser y el parecer argentino que se desnuda y se encubre a través del humorismo, siguiendo una mascarada política que es historia nacional. El grupo (formado actualmente por Carlos López Puccio, Jorge Maronna, Marcos Mundstock, Carlos Núñez Cortés y Daniel Ravinovich), ha estado apareciendo en Cartelera anualmente por muchos años consecutivos, volviendo este año con un nuevo espectáculo (donde no faltan elementos de años previos) titulado *El reír de los cantares*. Aunque muy bien recibidos por el público y la crítica, es evidente que Les Luthiers han pasado ya ese momento clímax de un proceso creador. Mientras René Viera en *La Nación* afirma que "Les Luthiers gozan de buena salud, pese a que no todos los números toquen esa cima de lo inédito alcanzada en otros tiempos . . . en los que aportaron increíbles hallazgos y donde nadie jamás los alcanzó en excelencia," Amadeo Lukas, en *La Prensa*, reconoce "el virtuosismo y el humor," y la constante creatividad del conjunto, afirmando por otra parte que *El reír de los cantares* está "algunos peldaños más abajo" que otros espectáculos previos.

Para nosotros que no tenemos puntos de referencia a producciones previas, el espectáculo nos sacudió menos de lo que esperábamos, posiblemente por las razones señaladas por los críticos, aunque siempre nos pareció de primera calidad y de una teatralidad muy marcada. El virtuosismo del equipo va de lo musical a lo dramático, conjugando la música, el sonido y el movimiento con la caracterización. En este sentido el mayor acierto se logra mediante la creación del compositor apócrifo Mastropiero, interpretado por Marcos Murdock, indiscutible cabeza dramática del grupo - Núñez Cortés lo es, en igual sentido, en la parte musical. El nivel intelectual de este espectáculo popular da la medida de la sensibilidad argentina que busca un humorismo casi de etiqueta que es, como visten sus intérpretes, de muy diferente textura al que encontramos en otros lugares. No olvidemos, de paso, que el tango es un espectáculo en blanco y negro, colores dominantes en Les Luthiers, de ahí que Les Luthiers jueguen sofisticadamente con la intertextualidad: el caso del número "Don Juan de Mastropiero." De la conciencia paródica nace la unidad y diversidad del espectáculo, que va de lo nacional, "Vote a Ortega," música proselitista, a la parodia de lo norteamericano: "Fly Airways," aires aéreos; "Quién mató a Tom McCoffee," música en serie; "La Balada del Séptimo Regimiento," canciones en el frente; "Selección de bailarines," comedia musical (específicamente referida a *Chorus Line*). Paradójicamente, los grandes aciertos paródicos surgen por inmersión en la cultura que se somete a la parodia y que da un toque de americanización a los mejores momentos de Les Leuthiers, por donde también anda un humorismo a los hermanos Marx.

Aficionado a indagar en las señas de identidad nacional a través de la vida y máscara de la teatralidad, este espectáculo merece algunas consideraciones adicionales. Llama la atención el nivel de sofisticación humorística del mismo, ya que siendo popular y casi masivo, puro

entretenimiento la mayor parte de las veces, aparece acompañado de un nivel cultural y de una dimensión escénica más profunda que aquella que usualmente encontramos en espectáculos de este tipo. Y si por un lado toca la realidad inmediata sin demasiada crudeza, mirando hacia adentro, por otra la evade, quizás en un justo medio, siempre con precisión y elegancia, en una forma de cosmopolitismo argentino que es nacional sin ser recalcitrante y que busca las señas de identidad por asociaciones cultas de nivel universal.

### De *Yo y mi chica* a *M. Butterfly*

Por otra parte, un afán de estar de última puede llevar a los máximos disparates en la cartelera porteña, como es el caso de *Yo y mi chica* y *M. Butterfly*. Al no poder conseguir entradas para una puesta en escena en el Teatro Municipal General San Martín de *Peer Gynt* de Ibsen (de la que escuché muchos comentarios positivos), por mi grandísima culpa crucé la calle para ver *Yo y mi chica* en un absurdo afán de ver como los argentinos hacían esos "musicales." Advierto que es una puesta en escena que deberían ver todos los sajones porque, aunque el efecto no es intencional, es muy parecido a la forma que los sajones ven a los latinos la mayor parte de las veces: folklóricos, con claveles en las orejas, sombreros de charro mexicano, comiendo tacos y bailando al ritmo de las panderetas. Lo triste es que, desde el punto de vista teatral, el efecto no era intencional y la gran parodia del "musical" en inglés salía sin que nadie pareciera darse cuenta, lo que me hizo pensar que los "anglos" nos ven de la manera que nos ven porque no nos pueden ver de otra manera, creyendo estar en lo cierto. No en balde no nos entendemos. Dejando a un lado la vengativa sensación de ver por una vez en la vida una realidad sajona convertida inadvertidamente (quizás fuera el subconsciente de Las Malvinas que la llevó a tal resultado) en grotesco criollo, la conciencia de la evasión que representa la puesta misma en escena, per se, de *Yo y mi chica*, convirtió esta representación en el momento más deprimente de nuestra visita a la Argentina. En medio de la situación económica nacional, salir del teatro y entrar en la Calle Corrientes es puro acto calderoniano: de "vida es sueño." Ir de una realidad a la otra es pura ficción. Aquellos argentinos que pueden ir al teatro irán a ver *Yo y mi chica* como Mía Farrow en *The Purple Rose of Cairo* o Steve Martin en *Pennys from Heaven* iban al cine. Pura evasión que tiene su parámetro en la época de la depresión norteamericana cuando los gringos se iban a reírle las gracias a Shirley Temple.

Evasión, pero de otra clase, es el caso de *M. Butterfly* que, aunque basada (según dicen) en hechos ciertos, nos presenta un caso de biología del imposible: Gallimard, francés, tiene relaciones amorosas (físicas, no platónicas) con una actriz, china, que interpreta a Madame Butterfly, japonesa, sin darse cuenta (!) que se trataba de un espía chino, hombre, haciendo de japonesa, mujer. Todo esto gracias a las arti-magias de las madres chinas, que

parecen enseñar eso y mucho más a sus hijas, según el ejemplo dramático, que en este caso es . . . un hijo. La situación se hace más inverosímil gracias a que el transvestista argentino, G. Angelelli, no engaña a nadie desde que aparece vestido en escena, haciendo superfluo que se desvista. Si de esto nos damos cuenta los que estamos en la butaca, sólo podría explicarse escénicamente si Gallimard, además de ignorante (que indiscutiblemente lo es), fuera sordo y ciego, con alguna pérdida del sentido del tacto, ya que la verdad puede descubrirse a simple vista. Aún así, resultaría poco convincente esta biología de la ignorancia y el imposible. Justo es decir que con este material poco podía hacer Sergio Renán (director del Teatro Colón y actor respetado en la Argentina, cuyo trabajo como director de la obra e intérprete de Gallimard no pasa de discreto), lo que no excluye la falta de juicio al llevar a escena una obra tan anacrónica dentro del momento argentino. Cuestión de moda teatral, supongo que quizás sea talón de Aquiles de la argentinidad. Aclárese, sin embargo, que todo esto es una opinión muy personal, porque la obra de este "Chinese-Filipino-American, born again Christian kin" es importante en el desarrollo teatral; según anota el *Times* en tres páginas que le dedica al dramaturgo, Sergió Renán es "the first important dramatist of American public life since Arthur Miller." También él ha recibido un buen número de premios.

#### Week-end fuera de Corriente(s)

Por oposición, *Week-end en Bahía* es un salto del capital al trabajo, de Broadway a La Habana "off-Corrientes," llevada a escena en un teátrico de condiciones muy precarias (Teatro de la Fábula) no muy lejos del Mercado de Abastos. Auspiciada por la Embajada de Cuba, la vimos casi con el teatro vacío en presencia de un público reducidísimo formado por los que eran, evidentemente, buenos amigos de la compañía. Tuvimos la impresión de que nosotros éramos los únicos que habíamos pagado las entradas.

Aunque no conocíamos el texto de Alberto Pedro, ya desde hace unos pocos años sabíamos de la existencia de este *Week-end*, que en este caso contó con una penosa dirección y unos intérpretes que todo lo resolvían a gritos--quizás pensando que así debían hacerlo porque los personajes eran cubanos. Suponiendo que la puesta en escena fuera fiel al texto (que hoy nunca se sabe a menos que uno ande con el texto a mano), lo cierto es que la pieza de Alberto Pedro es una obra de limitadísimo alcance y que da la impresión de una regresión escénica a un momento anterior a *El robo del cochino* de Abelardo Estorino, el "clásico" del teatro cubano revolucionario de principios de la década del sesenta.

*Week-end en Bahía* nos enfrenta al reencuentro de una joven pareja que, separada por las circunstancias históricas cubanas de todos conocidas, vuelve a encontrarse en Cuba cuando ella regresa por un breve período de tiempo en uno de esos períodos de apertura que se han establecido a veces entre La Habana y la comunidad cubana de Miami. A ella la sacaron de Cuba sus

padres cuando era una jovencita, interrumpiendo la relación amorosa entre los dos; el objetivo del encuentro responde al deseo de satisfacer los imperativos más elementales de la sexualidad. Lo razonable del propósito no se lleva a efecto, lo cual es poco convincente dada la poca complejidad psicológica de ambos personajes que, a la verdad y en última instancia, no tienen mucho que decir. Pero la historia se impone, dándose paso al reencuentro verbal del por qué te fuistes y por qué me quedé. Esto le permite al autor el juego dialéctico de la comedia, apuntando a través de ella a los muchos defectos de la vida norteamericana y a través de él a algunas de las dificultades de la vida cubana, llevando ella, aparentemente, las de perder, aunque él sale bastante apabullado (gracias en parte a la actuación más convincente y algo más profunda de Héctor Sinder). La idea es plausible, aunque evidentemente Alberto Pedro evade un total enfrentamiento con la situación, de ahí que como drama le falta profundidad y como comedia le falta gracia - la que tiene, por ejemplo, la crítica a la situación cubana que hay en *Ni un sí ni un no* de Abelardo Estorino. La acción se mueve al ritmo del "círculo vicioso" del teatro cubano contemporáneo, que no progresa, como si los personajes se encontraran en un callejón sin salida del que no quieren o pueden salir - sintomatología del quehacer escénico que merece una atención más cuidadosa y que no puede considerarse simple desperfecto técnico. En todo caso, las buenas intenciones de *Week-end en Bahía* son plausibles; el resultado, muy limitado. Entre todos los textos, el doble sentido de las dos últimas exclamaciones del protagonista, "¡Coño! ¡La leche!" (refiriéndose en parte a una botella de leche de la que tiene que ocuparse por encargo de su madre), es en su ambigüedad un profundo gesto de frustración que va de la sexualidad individual a los modos de vida colectivos. El autor, finalmente y en pocas palabras, acaba dándonos el meollo de una verdad que nos había estado escatimando.

Interesa observar, finalmente, la corriente de continuidad y complementarios que se establece en esta obra, con sus planteamientos de encuentro de polos opuestos, entre textos insulares y algunos que se escriben fuera de Cuba (ver *Siempre tuvimos miedo* de Leopoldo Hernández, para citar un caso, reencuentro circular entre dos hermanos en La Habana) y nos daremos cuenta que los dramaturgos cubanos están estableciendo un curioso diálogo parecido al de sus personajes, como si hablaran por señas al no poderlo hacer de otra manera.

### *Cremona*: El mural de la verdad

Este teatro de evasión (Londres, Broadway, La Habana) del cosmopolitismo porteño se rompe en el escenario del Teatro Nacional Cervantes con la puesta en escena de *Cremona* de Armando Discépolo; aunque otras piezas en Cartelera que no pudimos ver--como *Los casos de Juan*, dirigida por Francisco Javier--parecían apuntar hacia lo mismo. *Cremona* da la medida de la realidad y este grotesco "en seis luces" de

Discépolo produce el brutal impacto con la realidad que buscábamos en el teatro como reflejo de la realidad inmediata de la crisis argentina. Estrenada en 1932, esta pieza tiene una vigencia total en medio de la crisis económica que sufre la Argentina, espejo de una desorientación y desconcierto que parece caracterizar la vida argentina desde hace ya algunos años. De esta manera, el caos de movimiento y de coordinación late en el desarrollo argumental de *Cremona* y en la incoherencia de las vidas de unos de los personajes que no saben exactamente hacia donde van. Esto constituye factor clave en el desentrañamiento de ese ser argentino que parece desgarrarse con la misma intensidad de los agonistas de Discépolo, suspendidos entre una nube de sueños y una fantasía de la evasión, de un lado, y la realidad inmediata, del otro, acabándose por producir un efecto destructor a causa de la inestabilidad entre estos dos antagonistas de la existencia. Asistir a una puesta en escena de *Cremona* dentro del contexto argentino de hoy es una profunda experiencia como desentrañamiento de la identidad; nada más certero, pues, que llevara Discépolo a escena en estos momentos. Se trata de un desnudo de la desolación individual, especie de "strip-tease" del ser de cada uno de los personajes, que se vuelca hacia fuera en un gesto de comunicación colectiva, casi de catarsis, de sesión de psiquiatría colectiva, como si volcando hacia afuera la problemática interna se encontrara un escape, un desahogo y, quién sabe, una solución. De ahí que, mediante imprecisas entradas y salidas, frases inconexas, movimientos inseguros, vacilantes, inciertos, inquietos, va Discépolo construyendo un mural de la verdad de cada uno que es, también parte de la verdad de todos los demás. Este es, sin dudas, su gran acierto. Como dramaturgo se acerca o está a la altura de Chejov, ese maestro de la inseguridad de movimientos detrás del cual hay un paso firme, seguro. En toda esta exposición desolada, sentimental, casi impúdica del lamento interior, de su tragedia, late toda la sentimentalidad del tango, que es la otra verdad de la argentinidad a la que muchos no quieren enfrentarse con justificado pudor, porque el tango es un lamento impúdico del dolor y la vergüenza donde se dice todo y no se oculta nada. Pero es también un gesto de comunicación del dolor, un deseo hondo de compartir la pena - toda una entrega. Todo esto está en los personajes de Discépolo que no se avergüenzan de su verdad y la comparten con nosotros. Este afán de comunicabilidad es la mecánica interna de la acción dramática de *Cremona* y su gran acierto. Si a esto se une la problemática socio-económica, nos encontramos definitivamente con una obra cabal que no sólo plantea los problemas de la identidad y el parecer, del ser y no ser, sino que apunta a las injusticias cometidas entre el tener y el no tener, que es el problema inmediato que los argentinos tienen que resolver.

Para los puristas del grotesco criollo esta puesta en escena de *Cremona* no es de las mejores del género; pero para aquéllos que la miran desde otras perspectivas, el acierto de Alfredo Zemma es indiscutible, ya que el trabajo de equipo lleva en definitiva a resultados admirables. Las razones de esta afirmación se basan en que los textos de Discépolo son demasiado peligrosos

en su aparente incoherencia, brevedad e imprecisión (como muchos de Chejov) para poder mantener la atención y el interés del espectador cuando no son llevados a escena con una coherencia última (que es otra coincidencia chejoviana). Y esta coherencia de equipo es el acierto de la dirección. Si en algunos momentos el grotesco produce sacudidas individuales de verdadero patetismo, es el conjunto lo que mantiene la obra en alto. Desentona un tanto la presencia del tango que se le agrega a alguna que otra escena y que es un número superimpuesto a la sórdida realidad del conventillo porteño. *Cremona* es tan tango en sí misma que todo acompañamiento musical sale sobrando; pero los directores, por muy certeros que sean (como en el caso de Zemba), siempre padecen del telón de Aquiles de andar enmendado planas. Por otra parte, la escenografía de Alfredo Favale y Alfredo Zemba--vuelta esquema, esqueleto y transparencia--es todo un acierto de intención, dando el desnudo del conventillo que expone hacia el patio interior, que es el exterior de sus vidas, la desolada tragedia de los trapos sucios, que no otra cosa es el realismo último del grotesco criollo.

#### Consideraciones últimas

Del entretenimiento y el ingenio del teatro total de Les Luthiers, pasando por las variantes de la evasión hasta llegar al encuentro (*Cremona*), la cartelera porteña nos produjo un efecto ambiguo, de estar al día y de situación precaria, como ocurre (esto último) en casi todas partes. Esto, claro, se acerca en la Argentina de hoy debido a la situación del austral que se ha vuelto calderoniano, con saltos y altibajos (como el teatro) de la fantasía a la realidad, del palacio a la cueva, del sueño a la vida. Como un efecto de luminotecnia, los cortes de luz que han estado ocurriendo en Buenos Aires parecen acotaciones del dramaturgo, mientras que el alto costo de la electricidad representa un enfrentamiento con las limitaciones del bolsillo que se deja sentir desde las presiones del escenario a las de la butaca.

No pretendemos, en esta crónica con observaciones críticas, llegar a conclusiones definitivas sobre el teatro argentino, sino hacer unos planteamientos, despertar inquietudes. Dramaturgia que cuenta con una extensa nómina de autores de primera línea, la ausencia durante nuestro paso la estimamos como puro accidente, pero la presencia de Discépolo nos parece, de todos modos, un síntoma de preocupación por cuestionamientos que ya estaban en el grotesco y que todavía permanecen.