

## En torno a la renovación teatral argentina de los años '80

### Beatriz Trastoy

El cooperatismo actoral que caracterizó la producción escénica argentina de los años '70 constituyó un valioso intento de superar la crisis--tanto estética como socioeconómica--del Teatro Independiente, verificada en la década anterior. Sin embargo, esta intención renovadora no eximió a las cooperativas del desgaste provocado por los intereses de los empresarios de las salas, quienes les imponían restricciones regidas muchas veces por criterios exclusivamente comerciales.

La reinstauración de la democracia en 1983, luego de los tenebrosos años de la dictadura militar, y la resignificación del encuentro entre arte y política, realizada por los distintos ciclos de Teatro Abierto, dieron origen al surgimiento de grupos actorales de autogestión, independientes e itinerantes, formados institucionalmente, que recibieron el cuestionado (y cuestionable) nombre de Teatro Joven.<sup>1</sup>

Los integrantes de El Teatrito ofrecen ciertas características paradigmáticas, útiles para perfilar--a grandes rasgos--este nuevo movimiento teatral. Se trata de egresados de la Escuela Nacional de Arte Dramático que, si bien funcionan como un grupo que ha generado su propio director (Eduardo Gondell), no constituye una estructura cerrada. Incorporan actores según las exigencias del proyecto, así como músicos y escenógrafos que participan de todos los ensayos, entendidos como lugar de estímulo creativo. A su vez, cada uno de los miembros de El Teatrito es libre de generar propuestas individuales o de integrarse a otros elencos, pues consideran que la apertura potencia y enriquece la actividad grupal. No parten de estéticas preconcebidas ni se ciñen a géneros rígidos. Su interés radica en el trabajo interpretativo con criterios de integralidad que superan el tradicional "*physique du rôle*": de esta manera, todo actor puede hacer cualquier papel a partir de sus cualidades artísticas y personales. Sin pretensiones vanguardistas, rescatan de la tradición teatral argentina el esfuerzo y la dedicación de las compañías de las primeras décadas y la actitud reflexiva de los Teatros Independientes, que generó cambios estéticos y metodológicos, al tiempo que no desdeñan el modelo de cómicos como Jerry Lewis y Los Tres Chiflados. El grupo de El Teatrito trabaja con

textos propios (no previos sino posteriores) sobre temas centrados más en la reflexión humana que en la contestación panfletaria o en el desgastado psicologismo. Por otra parte, se interesan en los clásicos (han puesto en escena *Sueño de una noche de verano* [1984] y *El médico a palos* [1985]), ya que les permite abordar los grandes temas universales desde estructuras libres. A diferencia de la mayoría de los elencos de este nuevo movimiento teatral, se muestran poco propensos a la parodia de los clásicos y se proponen, en cambio, un nuevo desafío para 1990: la puesta en escena de una tragedia (*Otelo*), revalorizando sobre todo el nivel lingüístico.

Hacia 1983, otro grupo de alumnos de la Escuela Nacional de Arte Dramático comenzó a nuclearse, dispuesto a encontrar nuevos espacios de investigación estética. Surgió, entonces, la Organización Negra, coordinada por Charlie Nijensohn, cuyas primeras experiencias se realizaron en las calles, transgrediendo--sorpresivamente--la cotidianeidad de los transeúntes. El elenco catalán La Fura dels Baus, que participó en el Festival Latinoamericano de Córdoba (1984), los influyó de manera determinante y se transformó en un modelo que imitaron sin demasiados reparos. En la discoteca Cemento presentaron *UORC* (1986), reestrenada el año siguiente en la Facultad de Ingeniería: monstruos de ojos fosforescentes, depredadores con lanzallamas, individuos con barbijos quirúrgicos y taparrabos accionaron en enormes estructuras de caños, conformando un espectáculo inquietante, terrorífico, y, por momentos, revulsivo. En 1988 presentaron *La Tirolesa* en el Centro Cultural de la Ciudad de Buenos Aires, que luego trasladaron a una plaza pública: el Obelisco les permitió un temerario despliegue de acrobacia y montañismo.<sup>2</sup> En una línea similar a la de la Organización Negra, el grupo multidisciplinario Ar Detroy presentó durante 1990, también en Cemento, el espectáculo *Exodo (Configuración triunfal de la errancia, devenir espacio temporal del mundo sin por qué)*.

*La debacle show* del grupo femenino Las Gambas al Ajillo ingresa al ámbito del teatro comercial en 1990, luego de una larga y exitosa trayectoria en el Centro Parakultural. El espectáculo, mezcla de revista y music-hall, autodefinido como "varieté de postguerra," se estructura en una serie de secuencias unitarias que satirizan los discursos equívocos y mitificadores sobre la justicia, el amor, la paz y, en especial, sobre los tabúes sexuales como el feminismo, el machismo, la homosexualidad, etc.

La sincronización perfecta y la temática centrada en una aguda parodia del imaginario de la clase media argentina constituyen la propuesta teatral de Los Melli (Damián Dreizik y Carlos Belloso), mientras que el traslado de la gráfica de los *comics* al escenario, el empleo de flashes de estilo radiofónico en sketches humorísticos son la base del espectáculo "multipersonal" *Nunca te prometí un chiste* (1989) de Los Hermanos Sinache. Asimismo, la revalorización del circo y de sus técnicas de interpretación parece ser la propuesta estética de numerosos elencos: Los Camaleones estrenaron *El hilván es un estilo* (1985), espectáculo en el que lo payasesco organiza

secuencias que no buscan ni representar ni reflejar la realidad; El Clu del Claun, integrado aproximadamente por diez actores, bailarines y mimos, intenta recuperar a los grandes cómicos del cine (los hermanos Marx, Chaplin, Buster Keaton) para luchar contra los empobrecedores estereotipos del teatro tradicional. En una línea de características similares podríamos ubicar a La Banda de la Risa, con su espectáculo *Los Faustos (O rajemos que viene Mefisto)* de 1989. Finalmente, es necesario mencionar a Los Macocos, grupo creado y coordinado por Roberto Saiz, que trabaja sobre la base de juegos de improvisación, sin textos preestablecidos, buscando establecer una fluida comunicación con el espectador joven a través de una nueva valorización del espacio escénico.

En este panorama en el que predomina la actividad grupal son pocas las individualidades con convocatoria propia; entre ellas, Vivi Tellas, artista plástica formada en Bellas Artes, que creó en 1986 Las Bay Biscuits, una especie de grupo de varieté transgresor. El elenco rotó, se integraron a conjuntos de rock y luego se disolvió. Vivi Tellas organizó en agosto de ese año el Primer Festival de Teatro Malo y dirigió numerosos espectáculos, entre ellos, *El esfuerzo del destino* (1988) y *El deleite fatal* de Orfeo Andrade (1989). Por otra parte, Batato Barea, integrante del Clu del Claun, presentó en 1987 *El puré de Alejandra* sobre textos de la Pizarnik, espectáculo que la crítica consideró decididamente "postmoderno," y, junto a Alejandro Urdapilleta, *Involucrados*. En el ciclo "Lengua Sucia" del Centro Cultural Ricardo Rojas de la Universidad de Buenos Aires estrenó *La desesperación de Sandra Opaco* sobre textos de Yourcenar, Rimbaud, Thenon, Laiseca, Perlongher y otros (1988) y, durante 1990, con Urdapilleta y Humberto Tortonese, el espectáculo de travestismo *Tres mujeres desesperadas*, incluyendo en cada representación el reportaje a una figura conocida por el público.

Los espectáculos callejeros son quizás la expresión teatral más estrechamente relacionada con la reinstauración de la democracia en la Argentina. Un nuevo clima de libertad, seguridad y de contagioso entusiasmo estimuló, en el verano '83-'84, la actividad artística en las calles y plazas porteñas. Destacables en este período fueron Los Jaraj con *Feliz año 2036* y el dúo integrado por Isabel Schein y Amalia Freytes con *Historias de puertas adentro* de Aldo Boetto, un espectáculo de mimo cuyo temática audaz desconcertaba a los transeúntes de la calle Florida. Si bien pueden mencionarse experiencias como las del grupo La Obra, dirigido por Héctor Alvarello que presentó en la plaza Las Heras *Del misal a la flor* (1987), pieza para niños realizada en zancos y patines, creemos que el grupo Dorrego, que toma el nombre de su primer espectáculo *Van a matar a Dorrego* (1985), ocupa un lugar relevante en este tipo de producción teatral. En efecto, dos años más tarde estrenaron *Boca-River* de Carlos Riso Patrón y Silvia Rodríguez Vidal, obra que, trabajada intertextualmente con los códigos del radioteatro, aborda las grandes pasiones y mitos de los argentinos, enmarcándolos cronológicamente en la conflictiva década del '30.

La proliferación de grupos actorales no tuvo correlato en el nivel de la escritura teatral. La parodia de textos y de temas clásicos fue una constante en la producción dramática que acompañó la tendencia renovadora de los años '80. Sin embargo, no se buscó adaptar dichos textos a problemáticas locales sino reescribirlos a partir de diferentes estéticas. Ejemplo de ello son los trabajos de Máximo Salas y Ricardo Holcer (*América Macbeth* y *La pasión de Salomé*) o bien *Medea, paisaje de hembras*, también de Salas junto a Laura Beltramo y Silvina Fernández Farrell; en las puestas de estos textos se privilegiaron los desbordes gestuales, los sonidos guturales, el primitivismo y la bestialidad de las conductas, que remiten a los postulados arcaudianos.

Uno de los autores más destacados por su carácter experimental es Emeterio Cerro, psicoanalista lacaniano y régisseur de ópera. Entre sus obras pueden citarse: *La Juanetarga* (1983), *El Ciuscius* (1984), *La Magdalena del Ojón* (1985), *El Bochicho* (1985), *La Barragana* (1986), *La Pipila*, que incluye *La Coccocha* y *La Marengoche* (1986), *El Bollo* (1988) y *La Papelona*, reestrenada en 1988. La compleja textura verbal de Cerro se articula a partir de una nueva organización sintáctica basada en la refuncionalización categorial (sustantivos que adjetivan, adjetivos que operan como verbos, ausencia de nexos relacionantes, sobreabundancia de conjunciones y preposiciones sin valor de conectores, etc.) y en la fascinación sonora de los significantes que no sólo resultan verosímiles para el oído del hispanófono sino que remiten a lenguas extranjeras deformadas. La ambigüedad de los títulos, los desplazamientos semánticos, los neologismos e ilogismos constituyen una suerte de ideolecto expresivo que no comunica de manera convencional sino que propone al espectador múltiples posibilidades de decodificación. Acumulando lenguas, situaciones personajes, signos visuales y sonores, Cerro, también responsable de la puesta en escena de sus propios textos, construye un discurso carnavalizado y barroco que parodia las obras fundantes del teatro y de la literatura argentina, los géneros consagrados por la tradición académica e, inclusive, los símbolos sacralizados por el imaginario popular.<sup>3</sup>

Los espacios de intercambio fueron otra de las características de este nuevo movimiento de renovación teatral. A fines de 1981 se realizó en la provincia de Córdoba el Primer Encuentro Nacional de Teatro Joven, por iniciativa de la Comisión Juvenil de la Asociación Argentina de Actores, que también organizó, en 1984, el Encuentro Regional de Teatro Joven en el Centro Cultural General San Martín, con el auspicio de la Municipalidad de Buenos Aires. Entre el 10 y el 20 de marzo de 1989 se llevó a cabo en el Centro Cultural de la Ciudad de Buenos Aires, la Bial de Arte Joven en la que el teatro fue una de las diez áreas convocadas. Los trabajos presentados (seleccionados sobre un total de cien propuestas) pueden agruparse en espectáculos que interrelacionan las técnicas teatrales con las de la danza y el clown, con predominio de imágenes visuales (*Home sweet home* de y por Raquel Socolowicz y Guillermo Angelelli; *Vaivén*, dirigido por Tony Lestigui; *Prepuesta* de Sergio Coy y Luis Aranovski): teatro de transgresión (*Medea*,

*paisaje de hembras* con dirección de Julio Suárez y Quique Canellas; *Los fabricantes de tortas*, espectáculo de travestismo de Alejandro Urdapilleta y Batato Barea); textos recodificados de acuerdo con otras estéticas (*Se nos fue redepente* de Niní Marshall realizado por medio de títeres por Antonio Español y Claudia Masotto); realismo y compromiso (*Como perro un bote* de Jorge Cerro y Oscar González, dirigido por Iván Moschner); textos dramáticos de temática filosófica (*Parábola del hombre joven y el viejo* de Roberto Herrscher).<sup>4</sup> La Bienal de Arte Joven--una exposición y no un movimiento --logró una importante convocatoria de público. Los espectáculos se repitieron a lo largo de ese año en el Centro Cultural Ricardo Rojas de la Universidad de Buenos Aires; asimismo, en el Teatro Presidente Alvear de la Municipalidad porteña se realizó un ciclo de espectáculos de jóvenes creadores.

El teatro callejero también tuvo su espacio, aunque integrando la "muestra paralela" junto a otros espectáculos no seleccionados, en el Primer Festival Latinoamericano de Teatro realizado en Córdoba (1984).<sup>5</sup> *Juan Moreira* de Francisco Enrique, escenificado por el elenco del Teatro Libre de Buenos Aires, dirigido por Enrique Dacal, fue, en esa oportunidad, el espectáculo más destacable. No se trata, sin embargo, de un grupo callejero en sentido estricto; suelen trabajar en espacios alternativos (bares, galpones, garages, escuelas, plazas, centros vecinales, etc.) pues consideran que las estructuras edilicias convencionales inhiben la participación emocional de los espectadores y neutralizan el carácter ritual de toda ceremonia teatral. Por otra parte, en octubre de 1988, el Programa Cultural de Barrios de la Municipalidad de Buenos Aires organizó el Festival de Teatro Callejero del que participaron grupos porteños y del interior, así como elencos del Uruguay, Brasil y Paraguay.

En la esfera no oficial se llevaron a cabo eventos de importancia. El Parque, ámbito que nuclea a jóvenes interesados en proyectarse no sólo en la actuación sino también en la elaboración y creación de espectáculos, organizó en 1987 un Festival de Teatro en el que se presentaron obras que evidenciaron una marcada predilección por el idioma gestual. Algunos ejemplos de este tipo de propuestas, apoyadas en la complicidad con el público casi siempre de la misma edad de los realizadores, son: *Basura 14* (por el Teatro Fluvius), *Sábanas Band* (por Los Drugos, grupo inspirado en Woody Allen, Marty Feldman y Mel Brooks), *El potrero no está más* (versión libre de un fragmento de *La fiaca* de Ricardo Talesnik, por Los Galangrotos) y *De la pupila para dentro* (de Vivian El Jaber, también intérprete, espectáculo unipersonal coordinado por Roberto Saiz, cuyo tema gira en torno del problema de la vocación por el teatro).

Uno de los encuentros más importantes del ámbito no oficial fue La Movidia (1989) en donde, además de los veintitrés espectáculos llevados a escena, se organizaron talleres y foros de discusión y reflexión sobre diferentes temas (teatro y rock, teatro de riesgo, etc.). El criterio de selección de los

trabajos fue el de privilegiar el carácter innovador de las propuestas, ya que con el encuentro se buscaba crear un espacio de confrontación e intercambio entre los grupos de autogestión, que habían estado trabajando hasta ese momento con cierta continuidad. Entre los espectáculos más destacados figuran: *Escuela de payasos* de El Clu del Claun, *El esfuerzo del destino* de Vivi Tellas y *1, 2, 3, . . . vamos (Son cosas nuestras)* por el grupo de El Teatrino.<sup>6</sup>

El movimiento renovador de los años '80 está aglutinado en torno de una estética que, salvo variantes individuales, tiene rasgos comunes. La palabra pierde el lugar privilegiado por la tradición teatral, mientras que el gesto se redimensiona y se jerarquiza; los lenguajes de la danza, la música, la expresión corporal, así como las técnicas del cine y del video-clip se integran a los sistemas específicamente teatrales; ritmos vertiginosos y estructuras fragmentarias aproximan los espectáculos al music-hall, al varieté, a la revista, al circo, o inclusive, a manifestaciones no teatrales como las murgas carnavalescas. En el nivel semántico, los cuestionamientos metateatrales y la problemática personal y generacional, planteada en clave humorística o paródica, desplazó a la temática político-social que prevaleció en la década del '70.

Algunos críticos han insistido en el carácter "underground" de este nuevo movimiento teatral, basándose tanto en la impronta transgresora de la estética que homogeneiza sus distintas expresiones, como en las inquietantes autodefiniciones de sus protagonistas.<sup>7</sup> En efecto, cuando Las Gambas al Ajillo o la Organización Negra llaman a sus creaciones "teatro de postguerra," ¿rinden homenaje a las vanguardias históricas o aluden al período de la última dictadura militar del que, en calidad de artistas, emergen como víctimas/sobrevivientes? Queda claro, sin embargo, que el llamado Teatro Joven no constituye una "contracultura" en tanto carece de intención minoritaria ("nos interesa una forma de teatro activo y tan popular como un partido de fútbol o un concierto de rock," sostiene la Organización Negra<sup>8</sup>), ni, partiendo de concepciones anti-institucionales, desecha la cultura existente por parcial o mutiladora; tampoco opta por el mesianismo que supone revelar la extinción de una hegemonía cultural o ridiculizar las vías convencionales de aprehensión de la realidad. Los realizadores parecen preferir, en cambio, una posición equidistante entre el pasado y el futuro. Como afirma Batato Barea:

No sé a dónde queremos llegar con lo que hacemos; si lo supiera, no seguiría. . . . Lo que hacemos es un varieté, sí. Pero no queremos llegar a nada. No pretendemos tener mensaje. Aunque lo tengamos, no somos herederos del viejo varieté, a pesar de que trabajemos en ámbitos y géneros similares. Yo, nunca los vi. Somos nosotros. No tenemos por qué tener padre ni ser padre de nadie. Somos nosotros y nada más. Ni mejores ni peores.<sup>9</sup>

La consideración de los marcos contextuales en los que se inserta este movimiento renovador del teatro argentino permite relativizar su pretendida "marginalidad" y determinar en qué medida se vincula con el proyecto cultural que caracterizó la década del '80. En efecto, si bien presentaron sus espectáculos en espacios no convencionales (pubs, discotecas, sótanos de librerías, garages, playas de estacionamiento, plazas, etc.), así como en horarios que convocaban casi exclusivamente a un público juvenil, acostumbrado a los encuentros después de medianoche, no es menos cierto que, tal como señalamos, contaron con el apoyo de los centros culturales de la Municipalidad y de la Universidad de Buenos Aires (en alguno de ellos se presentaron hasta cuatro espectáculos gratuitos por día) y, aunque carecieron de respaldo económico sistemático por parte del Estado, fueron beneficiados con subsidios especiales (el Ministerio de Relaciones Exteriores financió los pasajes para la gira latinoamericana del grupo de El Teatrino, por ejemplo) o con invitaciones de delegaciones culturales de embajadas extranjeras (Francia auspició las presentaciones europeas de los espectáculos de Emeterio Cerro). Asimismo, los medios de comunicación operaron como marcos contextuales jerarquizadores y difusores de esta nueva modalidad de discurso teatral, en tanto que ciertas ponencias presentadas en congresos y jornadas de investigación, así como artículos aparecidos en publicaciones especializadas dan cuenta del interés que el tema suscitó en el ámbito de la crítica académica.

Similar al fenómeno juvenil del llamado "rock nacional"<sup>10</sup> por el fluido intercambio entre realizadores y público, basado en sobreentendidos, complicidades y códigos cifrados; rupturista y, paradójicamente, continuador de la tradición teatral argentina, el Teatro Joven no puede considerarse entonces ni "marginal" ni "marginado." Por el contrario, sólo puede entenderse y valorarse en relación con las complejas variables del discurso político-cultural de los años '80, que lo promueve y lo legitima.

*Universidad de Buenos Aires*

## Notas

1. Véase Carlos Pacheco, "Muestra de Teatro Joven en Buenos Aires," *Espacio 5* (1989): 83-93.
2. Sobre el surgimiento y evolución de este grupo y sus relaciones con la cultura "punk" remitimos a Carlos Pacheco, "La Organización Negra," *Espacio 6/7* (1990): 121-126.
3. La dramaturgia de Emeterio Cerro fue estudiada por Marta Camuffo, "Emeterio Cerro: tres obras" (*Actas de las Segundas Jornadas Nacionales de Investigación Teatral*, Buenos Aires, 1985, 58-61) y Marta Camuffo y otros, "Algunas consideraciones acerca del teatro de Emeterio Cerro" (*Actas de las Terceras Jornadas Nacionales de Investigación Teatral*, Buenos Aires, 1986, 21-23). Asimismo, Perla Zayas de Lima analiza la textualidad de Alberto Félix Alberto, autor experimental que también ofrece interés en relación con el tema que nos ocupa, en "Aspectos del teatro argentino en la temporada 1987," *Diógenes 3* (1989): 21-28.

4. Véase Elena Sagaseta. "El teatro en la Bienal de Arte Joven" en AAVV, *Otro teatro*, Buenos Aires: Del Quirquincho, en prensa.

5. Ana B. Ammann y Silvia N. Barei estudian este tema en "El teatro callejero: Un rescate de lo popular" incluido en *Reflexiones sobre teatro latinoamericano del siglo veinte* (Buenos Aires: Galerna, 1989) 187-197, presentado como ponencia en el Primer Encuentro Internacional sobre Teatro Latinoamericano Hoy, París, 1988.

6. Sobre La Movida véase Graciela Hernández y Susana Anaine, "Días movidos en el Nuevo Teatro," *Primer Acto* 225 (1988): 47-51. C. Pacheco (citado en nota 1) y C. Pacheco y C. Ianni, "Un Festival de Nuevo Teatro en Buenos Aires," *Gestos* 7 (1989): 116-119.

7. Entre quienes sostienen el carácter "marginal" del Teatro Joven citamos a Elena Sagaseta. "Performance y experimentación teatral: una mirada al teatro argentino actual," *Teatro* (en prensa) 1990.

8. La cita ha sido tomada del artículo de C. Pacheco (nota 2) 126.

9. La cita ha sido tomada de Alejandro Waksman, "El nuevo estilo del viejo varieté," *Clarín revista* (27 de mayo de 1990): 5.

10. Véase Oscar Landi, "La trama cultural de la política," en su *Reconstrucciones* (Buenos Aires: Puntosur, 1988).