

La puesta en escena argentina de los '80: Realismo, estilización y parodia

Oswaldo Pellettieri

El fin del trabajo es el de tratar de aclarar la evolución de la puesta en escena en Buenos Aires durante la década. Debemos hacer, empero, dos aclaraciones previas: el término evolución no se una aquí con ninguna connotación de progreso o decadencia positivista, sino que implica cambio dentro del sistema teatral en cuanto a los procedimientos del texto espectacular.¹ Además, no se trata de un catálogo que juzga las mejores puestas, sino de una agrupación de espectáculos de acuerdo a su poética.

Para situar esta evolución, hemos decidido hacer un corte sincrónico dentro de la historia del teatro nacional alrededor de los '70. Y hemos observado que en las principales puestas de la década--luego analizaremos algunas de ellas, brevemente--se impone un proceso de ensayos, una concepción general del espectáculo que gira alrededor del canon realista stanislavskiano-strasbergiano.²

Ya en esos años había fructificado el proceso iniciado a fines de los '50, todavía en el seno del Teatro Independiente.³ La introspección, la identificación actor-personaje, el método de las improvisaciones y, sintetizando, el concepto de "verdad escénica," pasaron a ser la norma a partir de piezas como *Soledad para cuatro* (1961, de Ricardo Halac, dirección Augusto Fernandes). Realizadores como este último, Carlos Gandolfo, Agustín Alezzo, "se forman" bajo la tutela de la pedagoga Hedy Crilla y concretan una nueva poética de la puesta realista en la Argentina. Esta poética estuvo lejos de cristalizar y evolucionó durante más de dos décadas.

¿En qué consistió esta nueva práctica teatral? La "verdad escénica" debía ser creada desde dentro por el actor. Había que adaptarse a la denominada "verosimilitud de la opinión común," a los supuestos de la naturalidad según la versión de la "doxa," remitirse a los comportamientos probables o posibles de la vida diaria del hombre medio. Todo este trabajoso proceso tenía un fin no dicho pero evidente: hacer que el espectador se engañe y asista a la representación como a algo vivo y que esta experiencia le deje un residuo, o mensaje, fácilmente conceptualizable.

Así, el trabajo con el actor se volvía central en una puesta, se privilegiaba la creación del personaje a partir del pasaje de la conciencia a la subconciencia del intérprete. Esto se conseguía a partir del "sí"--"si me encontrara en esta u otra situación"--, atravesando las circunstancias dadas--la historia del texto, su ambiente histórico, la escenografía, etc. Se trataba de ejercitar la "memoria emotiva"--recordando así el actor sus propias vivencias relacionadas con determinada escena. A todo esto, se le debía agregar una relajación total de los músculos y una esforzada atención en lo que está ocurriendo en escena, con el fin de sustraerse al miedo "al pozo negro" de la sala teatral.

Se trataba, según los "popes" del movimiento, apoyados sobre todo en las traducciones de *Un actor se prepara*, de Stanislavski, de liberar la imaginación del actor, alejándolo de la simple imitación exterior, de la dicción interpretativa y la declamación. Todo esto estaba destinado a mostrar la base conceptual de lo que nosotros denominamos realismo reflexivo: el no-enfrentamiento de temperamento y medio, el protagonista como un inadaptable personaje mediocre que debía ser absolutamente referencial en su comportamiento.

En suma, el escenario como correlato de la vida real.

Ya en los '70, el director que se manejara con una poética teatralista--desde la del actor finisecular del sainete, hasta la biomecánica de Meyerhold, pasando por las propuestas "lúdicas" de Jorge Petraglia, era considerado o bien como una excepción, o mal como un advenedizo que desconocía el método de actuación que ya se había convertido en canon. En estos casos resultaba muy difícil ser legitimado por una parte de la crítica y por casi la totalidad de sus colegas y actores.

Luego de la introducción, pasemos a los ochenta. Hemos tomado como tendencia dominante todavía a la realista; por lo tanto, hemos decidido clasificar las puestas dentro de tres tipos diferentes de actitud frente al mencionado canon, y considerar los significantes y los significados escénicos a partir de su mayor cercanía o lejanía con relación al modelo-base. Por más que éste, ya se encuentre seriamente cuestionado por la mayoría de los teatristas jóvenes:

1. Los que se presentan como continuadores del realismo canónico de los '70.

2. Los que estilizan ese modelo. Con palabras de Bajtin: los que "utilizan la palabra ajena--en este caso la del realismo--en el sentido de sus propias aspiraciones. La estilización representa el estilo ajeno en el sentido de sus propios propósitos artísticos tan solo volviéndolos convencionales. . . . Al penetrar en la palabra ajena y al alojarse en ella, el pensamiento del autor no entra en conflicto con dicha palabra, sino que sigue la misma dirección."⁴ Usan este realismo para otros fines estéticos e ideológicos. Es el caso de directores como Jaime Kogan y Laura Yusem.

3. Los que parodian el modelo realista. Es decir los que "utilizan la palabra ajena en un sentido absolutamente opuesto a la orientación ajena. La segunda voz, al anidar en la palabra ajena, entra en hostilidades con su dueño primitivo y lo obliga a servir nuevos propósitos opuestos. La palabra (en este

caso la escena) llega a ser arena de lucha entre dos voces.⁵ Esta parodización del realismo se ha dado en los ochenta de diversas maneras: las puestas que tienen su origen estético e ideológico en la "neovanguardia" de los '60, refuncionalizadas por procedimientos propios del teatro finisecular; puestas que intentan ubicarse como continuadores del teatro finisecular; puestas propias de lo que nosotros denominamos "teatro de la resistencia"; puestas herederas del varieté o la revista porteña en su mezcla con el teatro mensajista; y finalmente, puestas de lo que se ha denominado, sin demasiada justeza, "el teatro joven."

Una vez presentada la clasificación, vamos a describir a los tres subsistemas teatrales en cuanto a su concepción de la puesta en escena a través de ejemplos concretos, algunos anteriores y la mayoría de la década que nos ocupa.

1. Puestas que se presentan como continuadores del realismo canónico de los '70

Son las técnicas escénicas y actorales que vimos en la introducción, continuadas a través de procedimientos que no las alteran ni estética ni ideológicamente. La intertextualidad se da en este primer caso como una inclusión voluntaria de distintos textos espectaculares en el sistema viejo, con el mencionado fin de continuarlo, recreando algunos artificios menores. Para esta tendencia, las puestas realistas del '60 y del '70 no son algo ajeno, tal como veremos que lo son para las estilizaciones y parodias. Mantienen para con puestas como *Los prójimos* (1966, de Carlos Gorostiza, dirección del autor) o *Se acabó la diversión* (1967, de J. C. Gené y dirección del primero y P. Soriano) o *El gran deschave* (1975, de S. de Cecco y A. Chulac, dirección Carlos Gandolfo), un tipo de relación afectiva, una ideología estética común. Se los piensa como algo propio, integrado a una misma tradición realista.

Ya en los '70 hay algunos ejemplos interesantes de estas resemantizaciones. Uno de ellos es *Juegos a la hora de la siesta* (1975, de Roma Mahieu, dirección Julio Ordano). En esta puesta, los procedimientos teatralistas--juegos en el tiempo, anticipaciones, retrospecciones del intertexto freudiano--convertían al texto en un verdadero "modelo para armar" de la infancia y de su proyección en la adultez. Dos textos canónicos de esta tendencia "continuadora"--correlato de la segunda fase del realismo reflexivo en el drama--son *La nona* (1977, de Roberto Cossa, dirección de Carlos Gorostiza) y *Los hermanos queridos* (1978, de Carlos Gorostiza, dirección del autor). En la primera, el autor-director utilizaba con justeza los elementos teatralistas pertenecientes al sainete y el grotesco criollos y al expresionismo para demostrar como la clase media se devoraba a sí misma. En tanto, en *Los hermanos queridos*, el artificio básico del texto espectacular era el cruce de tramas en un mismo tiempo y espacio teatrales. Como en la puesta anterior--y esto haría escuela dentro de la tendencia--amplificó en nivel inicial del signo teatral, tanto en la escenografía como en la dirección de actores.

Esta búsqueda ortodoxa del efecto de realidad teatral, absolutamente strasbergiana, esta ideal comunicacional objetiva del teatro, se intensificará con el advenimiento de la dictadura de 1976. Así, en lo que Patricio Esteve denomina "pre-teatro abierto," durante el mismo e inmediatamente después, tendrá lugar el mejor momento de este tipo de producción teatral. Aparecerán los textos espectaculares más importantes, la escena se volverá absolutamente social, comprometida, testimonial, pero como afirmamos más de una vez, metafórica, obligada por la censura de las instituciones.

En los textos más importantes se puede señalar a *El viejo criado* (1980, de Roberto Cossa, dirigida por el autor); *Los compadritos* (1985, de Roberto Cossa, dirigida por Villanueva Cosse y Roberto Castro).

Sin embargo, otros son los textos que resumen de manera más ortodoxa esta poética. En ellos, cristalizó una mayor cantidad de rasgos y un gran número de procedimientos distintivos de la ideología estética del realismo. En estos casos se dan tanto lo que Jakobson ve como "reglas obligatorias" y "reglas opcionales" del modelo: *Gris de ausencia* (Teatro Abierto '81, de Roberto Cossa, dirección Carlos Gandolfo). Esta puesta lleva a términos extremos el choque de una interpretación y concepción general realistas, que transforman, conceptualizan procedimientos dramáticos provenientes del intertexto del sainete. *Concierto de aniversario* (Teatro Abierto '83, de Eduardo Rovner, dirección Sergio Renan), este texto espectacular lleva a una obra dramática incluida dentro del absurdo satírico hacia un territorio casi ignorado por la tendencia: el del humor que, sin duda, había aparecido en la puesta realista reflexiva argentina con *La fiaca* (1967, de R. Talesnik, dirección Carlos Gorostiza) pero respetando absolutamente lo inicial. A pesar de la risa, o por ella misma, se señala algo de la situación autoritaria argentina de los '80, se remite a un referente, a un objeto de la realidad; aunque las actitudes de la actuación y el comportamiento sean "ilógicos," ellos pasan a ser índice de la locura y la imposición de la fuerza instaurada en el país en ese momento.

En boca cerrada (1984, de Juan Carlos Badillo, dirección Agustín Alezzo) es el caso más claro de ortodoxia realista--texto dramático y texto espectacular, absolutamente identificados con la propuesta. Aquí, la introspección como principio constructivo, la identificación actor-personaje y el principio de "verdad escénica," aparecen absolutamente en el "cómo significa" y el "qué significa" del espectáculo. La ilusión de realidad está totalmente lograda.

Una de las puestas más avanzadas de esta tendencia fue *Ulf* (1989, de Juan Carlos Gené, dirección Claudio Di Girolamo), está claramente descrita por Beatriz Trastoy y ciertamente avala lo que venimos afirmando:

Claudio Di Girolamo eligió respetar el encuadre realista de la anécdota narrada, enfatizar el crescendo dramático a través de la utilización teatralista de los signos no verbales, que instalan al espectador en la funcionalidad circense. En efecto, los diferentes sistemas sgnicos, descriptivos (objetivos, sonoros, musicales,

lumínicos, gestuales) están supeditados a la preeminencia del discurso verbal.⁶

En síntesis, aparece una serie amplia de significantes escénicos que marcan la mencionada continuidad: un respeto absoluto por el ilusionismo, una disposición total por darle al espectador una sensación completa de realidad. Esto se logra a través de la "verdad" en la concepción de la puesta y se basa en la profundización de las relaciones de los personajes, además del respeto por el desarrollo coherente de la acción y el comportamiento no mecanizado de los actores. Algo parecido pasa, con variantes, con la escenografía--iluminación, maquinaria y utilería. Es la convención del público como cuarta pared. El rol del director en la puesta argentina realista de los '80 es el del ordenador de la acción y concreta en la mayoría de los casos una puesta clásica--pone en escena la virtualidad teatral del texto dramático, actualiza lo que se hallaba implícito en él. La extraescena es absolutamente realista, los personajes advienen a la escena de un mundo ideológicamente cercano al del espectador.

En suma, el desarrollo dramático está absolutamente al servicio de la tesis realista. Todavía, la escena, como afirma Vladimir Krysinski, es una suerte de transformación del mundo mítico del espectador, lo suficientemente referencial como para que éste la reconozca como imitativa.

2. Puestas que estilizan los modelos realistas

De este tipo de trabajo pueden ser buenos ejemplos las realizaciones de dos prestigiosos directores, Laura Yusem y Jaime Kogan.

Estas estilizaciones han tomado para su discurso teatral algunos aspectos de los artificios del realismo, pero con una funcionalidad diversa. Los han utilizado como algo ajeno. Un intertexto estético-ideológico que incluyen en sus puestas en escena con el fin de lograr "sus propias aspiraciones estéticas."

En general, como ocurre en toda estilización, estos directores han variado muy poco la ideología estética precedente: interpretación, proceso de ensayos y puesta en escena de acuerdo con el Stanislavski pasado por la óptica psicologista de Strasberg. Incluso, en más de un aspecto, llegan a ser extremistas en el uso de sus técnicas.⁷ Es la mentalidad convencionalizadora de los ideales del viejo Teatro Independiente histórico y del realismo del '60. Se identifica con el "teatro serio,"⁸ portador de una alta referencialidad y le otorga una débil importancia estética al humor, al que considera--como más de una vez ha afirmado en sus críticas Kive Staiff, verdadero teórico de esta tendencia, que impulsará durante trece años desde la dirección del Teatro Municipal General San Martín, creando un verdadero sistema teatral⁹--como un recurso "fácil," casi demagógico.

En síntesis, lo que a nuestro juicio han hecho los directores mencionados es una refuncionalización convencionalizadora, a veces estetizante, del desarrollo dramático destinado a probar una tesis que sigue siendo realista.

Lo han hecho a través de un simbolismo casi siempre imaginativo, algunas veces pueril, pero siempre convincente para el horizonte de expectativa del público informado sobre la modernidad y su crisis, el marxismo, el psicoanálisis, los intertextos del teatral y del arte europeos y experimentales.

No hay transgresiones al canon mencionado al comienzo de este trabajo, pero sí, focalizaciones, amplificaciones, intensificaciones en todos los niveles del texto espectacular:

a. Focalización de los artificios de la intriga a nivel de su uso escénico. Se identifica con lo que, sin demasiado justeza, podemos denominar la manera de narrar de un director. Hay en esta transición al teatralismo un fortalecimiento del cuidado de lo estético que permite hacerle notar al espectador, en algunos momentos de la representación que está en el teatro, que percibe una ficción. Es la denominada "denegación" que estructura, por ejemplo, la puesta de *Galileo Galilei* (1984, de Bertolt Brecht, dirección de Jaime Kogan). También dentro de este procedimiento de focalización se puede incluir la intensificación de lo irracional a través de la palabra, el gesto y el movimiento de los actores, una especie de moderada contradicción entre lo que se hace y lo que se dice en escena. Es lo que ocurre en algunos momentos de un texto espectacular ya canonizado por la crítica periodística argentina, *Boda blanca* (1980, Tadeus Rózewicz, dirección Laura Yusem).

b. Amplificación del conflicto central hasta casi otorgarle un nivel simbólico. De esta manera, se consigue en la mayoría de las puestas de Yusem y Kogan una muy interesante y productiva universalización de la relación entre los personajes. Esta universalización se alcanza, casi siempre, a través de la dialéctica del dominador y el dominado, como también de una escenografía anclada en claves altas que goza con lo geométrico.

c. Intensificación de la ambigüedad de los significantes a través de la relativización de los encuentros personales--artificio central del drama realista reflexivo, que consiste en el hecho de que los personajes fracasen en su tentativa de no decirles su verdad a los demás y se produzcan los climas de la intriga--, que son estilizados por la ironía o la búsqueda a veces casi gratuita de la crueldad. Este último es casi un "tic" en Yusem. *Pablo* (1987, de Eduardo Pavlovsky) es un buen ejemplo de la pretensión de incluir al espectador en el encuentro, de derribar la cuarta pared a través de una peculiar construcción del espacio escénico y una exasperación de lo biográfico y lo confesional. A nuestro juicio, es uno de los trabajos más ambiciosos de la directora.

d. Búsqueda de un efecto distanciador en el receptor. Todo lo visto anteriormente pretende que el público argentino cambie de actitud como receptor. Todos sabemos que nos gusta que delante nosotros se generen hechos que despierten nuestra emoción. Este tipo de puesta, entonces, quiere limitar la idea del teatro como pura comunicación. Lo expresivo se convierte así en un hecho por lograr, como ocurre con el mejor exponente de esta tendencia, *Marathon* (1980, de Ricardo Monti, dirección de Jaime Kogan).

e. De lo dicho se desprende que ante este tipo de espectáculo el receptor debe trabajar un poco más durante la visión del espectáculo ya que debe llenar algunos lugares de indeterminación del mismo. Estos lugares casi siempre están limitados a lo psicológico. Esto se advierte en las puestas de la dupla Gambaro-Yusem, por supuesto en la etapa "realista crítica" de la primera: *La malasangre* (1982) y *Antígona furiosa* (1988).

f. Estos procedimientos, estos pequeños cambios de funciones al género canónico, delatan un predominio del director-creador por sobre el texto dramático. Este es, en la mayoría de los casos, sólo un punto de partida para la posterior concreción del texto espectacular--lo que nosotros denominamos puesta clásica, no ortodoxa. El director muestra, no marca, las situaciones y los personajes; junto al actor altera el texto creativamente. No siempre esto tiene productividad, hay puestas en las que se concibió esta transformación en las cuales el intento fracasó, o por lo menos estuvo por debajo de lo que el texto dramático quería ser. Es el caso de Jaime Kogan con *Pericones* (1987, de Mauricio Kartun). Convirtió un texto que se anclaba en lo finisecular como pura continuidad, un texto de humor directo, casi popular, en una puesta en escena seria, psicologista, metafórica.

3. Puestas que parodian los modelos realistas

La parodia también tiene que ver con la intertextualidad, pero rompe con el modelo. Se apropia de sus convenciones y las hace estallar. Después les otorga una orientación absolutamente ajena. Entra en polémica abierta con ellas, ya que sus propósitos estético-ideológicos son totalmente opuestos.

Como ya se ha visto, hay diversos modelos paródicos al realismo, que analizaremos separadamente. Finalmente, daremos las características comunes de todos ellos y la significación de su aparición numerosa, durante la segunda parte de la década:

a. Puestas que mezclan la ideología estética de la neovanguardia de los '60, refuncionalizada por los procedimientos del teatro finisecular.

En los años '60--y desde varios lugares, especialmente desde el Centro de Experimentación Audiovisual del Instituto Torcuato Di Tella, que dirigía Roberto Villanueva¹⁰--se transgrede, se expone, se cuestiona nuestra tradición teatral. Ya antes, en la década anterior, las puestas de Jorge Petraglia (dando a conocer a Beckett) y de Francisco Javier (presentando a Ionesco) habían iniciado la revuelta. En los '60, la subversión al orden realista se inaugura con *El desatino* (1965, de Griselda Gambaro, dirección Jorge Petraglia), *Los siameses* (1967, de la misma autora y el mismo director). También en ese momento causó incomodidades a los partidarios del desarrollo coherente del drama, *No hay piedad para Hamlet* (1965, de Mario Trejo y Alberto Vanasco, dirección de Alberto Custé).

Esta tendencia reivindicó al teatro como pura convención, dando a entender en las puestas y en los metatextos que de ellas se conservan, que la

especificidad de la escena era la infracción a la convención, a la norma. La utopía era construir una puesta autoreferencial.

Entre los nuevos directores, que de una manera más o menos variable con relación a esta ideología estética se acercaron a sus propuestas, se encontraba Alberto Ure, quien en dos puestas memorables--*Palos y piedras*, 1967, creación colectiva, y *Atendiendo al Sr. Sloane*, 1968, de Joe Orton--, comienza una carrera que promete ser importante, pero que luego abandona. Luego de algunos años la retoma, siendo hoy el director más visible de esta suerte de búsqueda de síntesis entre la neovanguardia y "lo anacrónico como procedimiento."

Entre las puestas más importantes de este subsistema, podemos mencionar a *Telarañas* (1985, de Eduardo Pavlovsky, dirección Ricardo Bartis); *El sillico de alivio o El retrete real* (1984, de Bernardo Carey, dirección Lorenzo Quinteros), y un número considerable de puestas de Ure. Entre ellas, su versión de *El campo* (1985, de Griselda Gambaro), *El padre* (1988, de August Strindberg) y *Antígona* (1989, de Sófocles).

Creemos que el mejor exponente de esta actitud de búsqueda es *Puesta en claro* (1986, de Griselda Gambaro). En ella se dan--mezcladas, unidas, fusionadas estéticamente--las dos tendencias, a diferencia de la dispersión que se aprecia en otras de las puestas de Ure.

En la mencionada *Puesta en claro*, Ure acepta ciertas convenciones "de oro" de la neovanguardia que, mal que le pese hoy, lo marcaron para siempre: el teatro como hecho lúdico; las continuas transgresiones al realismo; la virtualidad del espacio teatral al que acepta como constituido en cuanto el actor lo convierte en lúdico al poner en marcha su actuación; el sentido contradictorio o la ambigüedad del signo escénico; el vestuario y el maquillaje autorreferenciales; los gestos y movimientos de la misma índole o simbólicos; la consiguiente contradicción entre gesto y palabra que quiebra los supuestos del discurso; el humor absurdo o negro concretado a costa de las relaciones sociales más apreciadas de su público, la clase media; el pasar de la trivialidad al horror sin transiciones; la búsqueda absoluta de la originalidad y de los lugares de experimentación dentro del campo intelectual. En síntesis, la adhesión a una puesta opaca con grandes lugares de indeterminación que debe llenar el público; la visión del teatro como un problema a desentrañar por parte del espectador. Observar a éste como a un antagonista, preparado para una recepción subjetiva, simbólica.

Ure usa muy bien estos procedimientos transgresores añejos. Lo único nuevo en la propuesta de los '80 es el hecho de concretar una nueva transgresión, pero esta vez a través de procedimientos anacrónicos--el "anacronismo buscado," que inventaron los surrealistas--propios de la puesta en escena criolla. Esta mezcla produce un efecto muy peculiar en el receptor que lo remite a la sensación de estar observando una parodia múltiple, un espectáculo ingenuo y demencial a la vez.

Veamos cómo procede el director a partir de este método de "contaminación creciente." Comencemos por la transgresión mayor de Ure: su verdadera audacia, junto al realismo, transgrede también al texto de Griselda Gambaro. Toma distancia frente a él y reemplaza la abstracción, una de las características dominantes en todas las etapas del teatro de la autora. Lo hace a partir de una verdadera acumulación de recursos antirealistas, pero "saineteros"--marginales al discurso del teatro moderno de los '60. El texto dramático aquí es sólo un guión. Lo lúdico que privilegia Ure es lo propio del artificio escénico del sainete: acaba con la gradación realista--a la que Gambaro se aficionó a medida que avanzaron los '70. Esto produce un efecto de fragmentación.¹¹

Por otra parte, ese espacio lúdico sainetero--que no aparecía en el texto dramático: caricatura, apartes, "morcillas," falta de coherencia en los comportamientos por la búsqueda de la risa, declamación, "maquieta," mueca --, como efecto melodramático, consigue que la parodia a la situación cotidiana sea doble: a ella misma y a la neovanguardia de los '60. La exageración actoral, el juego denegación-ilusión está regido por lo "anacrónico buscado." Algo parecido pasa con el uso de la letra y la música de tango, en el caso de la primera, se busca a las más sensibleras. En el de la segunda, se trata del tango "Elespiante," de y por Osvaldo Fresedo. El ruido del tren partiendo, con el que termina el tango y la pieza, anticipa el desenlace al comienzo de cada cuadro. Aparece como "preparación" a la manera de las viejas puestas y películas de los '30.

El vestuario se acerca al realismo para que se vea más la diferencia y también lo hace de manera anacrónica. Lo mismo ocurre con la iluminación: simples lamparitas dejan ver la acción como lo harían con una cocina de una casa de familia.

Esta ambigüedad y su mezcla con la ingenuidad simbólica es atribuible a la crítica a lo finisecular, que también es cuestionado.

Los lugares de indeterminación que debe llenar el público son grandes, se insiste, como en la neovanguardia, en la búsqueda de una recepción creadora, una suerte de lector activo del espectáculo, que lo recrea constantemente. Este tic, esta remanencia de los '60, se percibe también en el uso del espacio. Este se parece al que proponían los espectáculos del citado Di Tella en los '60: el público se ubica en hileras de sillas que pueden estar o no enfrentadas a la escena. Esto depende del lugar dónde se lleve adelante la acción teatral. Por lo tanto, el espacio escénico debe ser reconstruido por el espectador, ya que éste debe elegir para su focalización entre acciones que ocurren delante y detrás de él.

Todos los cambios de frente ocurren muy rápidamente. La regla es la simultaneidad para lograr la fragmentación en el receptor. Además el espacio escenográfico--que abarca el espacio escénico y el del espectador--es también de características neovanguardistas: espejos, columnas, bancos. Así, el contemplador debe movilizarse de un lugar a otro para ver la escena que más

le interesa. Como se puede observar esto hace tiempo que es convención en el teatro occidental.

b. Puestas que cuestionan a la "modernidad" del realismo y se incluyen voluntariamente dentro de la tradición teatral argentina.

Aparecieron en los últimos tiempos y acompañan una textualidad que busca incluirse dentro de lo finisecular, reformulándolo en términos actuales,¹² es lo que nosotros hemos denominado como "neosainete."

Los ejemplos que daremos de esta tendencia espectacular son las puestas de *El partener* (1988, de Mauricio Kartun, dirección Omar Grasso) y *Y el mundo vendrá* (1989, de Eduardo Rovner, dirección Osvaldo Pelletieri).

El caso de la puesta en escena de *El partener* es interesante. Su director, el mencionado Grasso, no está enrollado en esta tendencia de reformulación de la puesta tradicional argentina. Sin embargo, la fuerza del texto dramático lo llevó a incluirse fugazmente en esta forma de hacer teatro. Un ejemplo del plano de la actuación seguramente aclarará lo que queremos decir. El mismo personaje central estaba interpretado alternativamente--una función cada uno--por dos actores. Estos era Lito Cruz--un actor strasbergiano--y Franklin Caicedo--un intérprete que aceptaba la concepción sainetera del "actor nacional." La diferencia entre una función y otra era total, según actuara uno u otro. Cruz trabajaba de acuerdo con una concepción absolutamente realista, basada en la introspección, en la mencionada "verdad" de los sentimientos y las sensaciones del actor, con el fin de interiorizar el conflicto. Por su parte, Caicedo lo hacía confiado en los procedimientos finiseculares, echaba mano de la maquieta, la exageración verbal y gestual destinada a buscar efectos satíricos, cómicos o burlescos. Intensificaba el chiste verbal--parodia del realismo--que históricamente es la característica más saliente de la comicidad sainetera: la caricatura, la exageración del costumbrismo hasta destruirlo, la dimensión festiva de la palabra, la denominada "carnavalización." Se lucía también en lo sentimental, acentuando la función expresiva de su accionar escénico. No le interesaba, como a Cruz, "el efecto de realidad." Caicedo estaba lejos de querer calcar el ritmo de su discurso de la sucesión realista de las emociones. Su actuación estaba determinada por las articulaciones convencionales del género. No mezclaba su discurso con lo psicológico. Su articulación verbal y su gestualidad se modulaba a través de guiños de ojo o miradas significativas al público, y la persecución de lo melodramático se lograba mediante la mueca, elemento fundamental del "gestus social" del grotesco criollo y su tendencia a la impostación "patética."

En síntesis, un texto espectacular--que es determinado por lo que el texto dramático "quiso ser" y por una puesta modulada (en el caso de la intervención de Caicedo por procedimientos tradicionales)--logra hacer circular nuevamente procedimientos contra los cuales se alzó la poética realista de los '60. Se ancla en lo sentimental, lo feo, lo cómico inmediato, el chiste, y tiene un desenlace esperanzado.

De *Y el mundo vendrá*, por motivos obvios, nos remitimos a otros trabajos existentes sobre la puesta y que, en gran parte, subscribimos.¹³

c. Puestas del "teatro de resistencia" a la modernidad de los '60.

Para nosotros el "teatro de resistencia" lo es contra la cultura oficial y su movimiento irradiador que tendió a absorber y neutralizar la modernidad del realismo reflexivo y la neovanguardia de los '60. Pretende la deconstrucción del texto espectacular de este modernismo ya domesticado. Trata de crear un modelo teatral nuevo, a partir de la experiencia, que considera fracasada, de la modernidad marginal latinoamericana. Ya no pretende la ruptura del sistema teatral anterior, sino que dentro de él propone una manera diversa de hacer teatro sin dejar de lado los modelos del pasado.

Como se ve, ésta es una constante en estas tentativas paródicas a la puesta realista. La recontextualización y refuncionalización del discurso moderno se construyen dentro de esta cultura de resistencia, a partir de la supresión de las oposiciones forma-contenido, realismo-formalismo, cultura alta-cultura popular. Trabaja con ciertas concepciones postmodernas: el culto de la nostalgia, el pastiche--y con la palabra popular como mito.

Podemos consignar varios espectáculos que consideramos paradigmáticos de esta actitud. Uno de ellos es *Una pasión sudamericana* (1990, de Ricardo Monti).¹⁴ Otro texto espectacular valioso es *Postales argentinas*--sainete de ciencia-ficción, en un acto. Participó en el Festival de Cadiz 1988 y se estrenó en Buenos Aires al año siguiente. Esta tragicomedia, con guión y dirección de Ricardo Bartis, asume la cultura, las formas de actuación, como mito, como "mezcla." En su teatralización, se percibe una pluralidad de voces, una verdadera polifonía que se estructura a partir de la reiteración y el humor deliberadamente ingenuo. Así, su discurso teatral admite la unión de Borges o Victoria Ocampo con los grandes del espectáculo cómico argentino--negados hasta ayer por los críticos y las instituciones legitimantes de la modernidad, especialmente por el Teatro Independiente. A estos actores marginales (Pepe Arias, Luis Sandrini, Niní Marshal y especialmente, Alberto Olmedo) está dedicada la puesta. El espectáculo se presenta, tal como lo afirma su director, "como una suerte de asunción de la actividad de protagonista, de Héctor Girardi--reminiscencia de Héctor Gagliardi, glosista de tangos de las décadas de los cuarenta y cincuenta "descalificado intelectualmente" por el campo intelectual de su época. Este personaje--de comportamiento absolutamente antirrealista, resultado de la mezcla de procedimientos de la farsa y el sainete--como el protagonista de la letra de tango, "devora lo que ama," para después idealizarlo nostálgicamente en su obra. Resulta interesante observar como en la puesta en escena está respetado el "gestus social" del prototipo del personaje del teatro argentino finisecular, a través de sus notas fundamentales, el sigilo y el desparpajo.

d. Puestas en escena herederas del varieté y la revista cómico-musical que, como todos estos espectáculos paródicos al realismo, mezclan los estilos y las ideologías estéticas.

El unipersonal, el espectáculo en el que el actor era el centro de la escena y estaba construido alrededor del influjo del mismo intérprete, fue un lugar común en esta década tal como lo había sido en los '60 y los '70.

Los motivos de esta permanencia pueden ser muchos y tienen que ver con hechos internos a lo teatral (crisis de autores dramáticos, falta de sentido de equipo de nuestros actores) y con motivos extrateatrales (los costos de los espectáculos con muchos intérpretes, por ejemplo). Sin embargo, se explica con mayor fluidez a través de la visión del reclamo ideológico de un público de clase media "de buena conciencia," que quiere comprender el achicamiento de su vida social y económica, los motivos de nuestra decadencia como país, a partir de un discurso "digerible," bien construido, pero que, necesariamente, no cale muy hondo.

Enrique Pinti, un talentoso autor-comediante, comprendió esto y hace seis años que representa su texto *Salsa criolla* en la misma sala de casi mil localidades. El espectáculo ha batido todos los récords de público en nuestro país.

Pinti, para concretar su texto espectacular, aceptó la herencia del varieté, la revista cómico-musical, el sainete; y los mezcló con la técnica del sketch satírico-histórico, que Viale había reciclado con *La pucha* (1969, dirección Roberto Durán), y que habían continuado textos como *La gran Histeria Nacional* (1972, dirección Julio Tahier). Hizo una "salsa criolla"--aderezo del asado argentino en el que todo se mezcla--y concreto, junto a un grupo muy elemental de baile y algunos partners, un espectáculo que cuestiona la historia nacional y la participación del argentino medio en ella.

El resultado es una puesta que, sin duda, es más un fenómeno social que artístico. En seis años en el país, desgraciadamente, han pasado muchas cosas, la mayoría, malas. Luego del desenlace, durante la "mirada final," Pinti en persona "monologa," pero en realidad se dirige al público de clase media que colma la sala. Según sean o cambien las circunstancias históricas de momento, Pinti cambia el mensaje, "el encuentro personal" con su audiencia. El resultado es que hay un público que ya vio seis o siete veces el espectáculo para asistir a esta especie de desenmascaramiento múltiple. Es un final realista-mensajista--ya remanente en los '60, a la manera del teatro de Cuzzani y Dragún--dentro de un espectáculo paródico.

e. Puestas cuestionadoras al teatro serio--el denominado "teatro joven."

No vamos a profundizar en este subsistema porque de él se ocupa, y muy bien, Beatriz Trastoy en esta entrega en el artículo "En torna a la renovación teatral argentina de los años 80."¹⁶ Daremos sólo algunas ideas generales.

Cuestionamiento al teatro serio, es como decir cuestionamiento a la puesta realista que siempre quiere "decir algo," cambiar la realidad, hacerse cargo del testimonio. Se lo llama también teatro de los clown. Su fin es el de polemizar abiertamente también con el ilusionismo. Frente a él, los jóvenes tratan de imponer el puro juego, la búsqueda del efecto reidero. Esto se consigue por medio de la técnica del payaso, en el caso de La Banda de la

Risa; el "gag" apropiado del cine norteamericano de los '50, en los Melli. También se cuestiona la canonización del dramaturgo dentro del denominado "teatro de arte," ésta es la actitud de los denominados Festivales del Teatro Malo, que organiza y dirige Vivi Tellas y se caracterizan por dar a conocer textos de baja categoría artística, trabajándolos a partir de la parodia a las situaciones realistas.

En síntesis, en todos estos casos se aplican procedimientos que vienen del intertexto de la historieta, del video-clip, el circo, la murga, la leyenda, la creación colectiva, especialmente en espacios no tradicionales, que incluyen el denominado teatro callejero.

Elementos comunes de la distintas textualidades espectaculares paródicas

Todos trabajan con los procedimientos del realismo escénico, pero vistos a través de la especularidad deformante y, paradójicamente, en muchos casos aclaran, desmistifican paradigmáticamente el sentido de algunas de las "verdades," que antes no se discutían de aquél.

Utilizan la transgresión, la inversión y la exposición de los textos y la realidad social parodiados y propician una serie de efectos y de búsquedas que se pueden sintetizar de la siguiente manera:

1. Transgresión al encuentro personal mediante el chiste, la postergación intencionada de la acción, la ambigüedad, la ironía, la incongruencia de tonos, comportamientos, gestos, etc., de los actores. Este recurso incluye también la infracción a los códigos de la escenografía e iluminación realistas.

2. Inversión caricaturesca, que incluye la inversión de roles. Esta suerte de adiestramiento con todo tipo de géneros, estos cambios bruscos en los personajes, hizo ver que su construcción no puede depender de las leyes de un solo método de trabajo actoral. La construcción del personaje es absolutamente pragmática. Así, cada puesta en escena resulta de una particular relación entre el texto dramático y el texto espectacular, mediada por los ensayos. Por lo tanto cada personaje, cada "marcación actoral" sale de las necesidades de la puesta y del ritmo y las relaciones que se establecen entre los integrantes del ensayo. Ya no hay reglas de "oro," únicas para componer un personaje.

3. Se limita la referencialidad directa, pero se intensifica en cambio una referencialidad más amplia, universal.

4. Estas puestas critican abiertamente el canon realismo-verdad. Se han ubicado "cerca de él" para que se advierta más su diferencia, para polemizar con mayor profundidad en todos los niveles del texto, especialmente en su aspecto espectacular.

5. Exponen el texto parodiado. Tanto puestas como *Postales argentinas*, como el denominado "Teatro Joven," como *Salsa criolla*, entre otras, parodian roles sociales argentinos, las funciones de padre, hijo, "jefe del hogar." Lo mismo hacen con los procedimientos realistas de nuestro presente y pasado teatral.

6. Cuestionan al realismo como una posibilidad de concretar una crítica al contexto social. Se ha superado la idea de que la puesta realista reflejaba la historia, gracias a la mediación transparente de su texto espectacular. Los parodistas creen que su aporte era meramente ideológico, que estaba determinado por cierto tipo de producción.

7. Producen mayor distanciamiento del público que el consigue la puesta realista y su estilización. La puesta paródica trata de que el espectador ponga en duda sus prejuicios sociales, cuestione lo que se le ha enseñado a respetar desde el punto de vista social. En síntesis, amplifica la recepción irónica.

8. Las puestas paródicas al realismo también lo han resemantizado, amplificando los problemas existenciales que mostraba éste, mediante lo absurdo, lo irracional. Por lo tanto, también han cambiado nuestra lectura o recuerdo de las puestas realistas. Las puestas paródicas dialogan con aquéllas, les otorgan una nueva dimensión. Así, el sistema teatral crece, "se piensa a sí mismo."

Finalmente, cabría preguntarse, ¿cuál es la significación de esta suerte de disseminación en nuestro sistema teatral de las puestas paródicas?

En primera instancia, tiene que ver con la mostración de la mecanización, de la automatización, de la ineficacia y, por lo tanto, de la inactualidad de la puesta realista como continuadora del realismo canónico de los '70. Ciertos procedimientos que mostraban el verosímil realista--basados en la verosimilitud de la opinión común--ya no crean sensación de "verdad" en nuestros receptores, ya que se han reiterado y cristalizado en los '80. Las prácticas televisivas, el video y el cine, han tornado casi inverosímiles los supuestos realistas a los que nos referimos para la competencia espectralorial que maneja hoy la "doxa" u opinión común.

Es evidente que la puesta realista como pura continuidad, encarna un discurso viejo que sólo fue posible en épocas no críticas de nuestra sociedad, cuando ésta tenía valoraciones ideológicas comunes para entender el país. Desgraciadamente, estas certidumbres hoy se han derrumbado. El espectáculo escénico se encuentra como los receptores argentinos: a la intemperie, a la búsqueda de una nueva morada.

Universidad de Buenos Aires

Notas

1. Nuestro método de trabajo lo hemos desarrollado y ha evolucionado durante nuestros cursos y seminarios en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, a partir de 1984. Es de hacer notar también que más de uno de los aspectos que desarrollamos en este trabajo ha sido el resultado de meditaciones sobre la puesta en escena que hemos publicado en la revista *La Escena Latinoamericana*. Algunos de estos artículos son: "El texto espectacular de *El partener*, de Mauricio Kartun, n. 1 (abril 1989): 11-19; "Un microcosmos del país," "Estilización y parodia," "La crueldad trascendida" y "Las puestas más representativas" (1975-1985), n. 2 (agosto 1989): 12-13, 14-15, 16-18 y 89-90; "Una puesta de transición y una

interpretación teatralista," "Estilización y absurdo" y algunas "Notas," n. 4 (mayo 1990): 11-16, 17-20 y 72-75, y "Una tragedia sudamericana," n. 5 (en prensa).

2. Aún el auge y la incidencia de la denominada creación colectiva, durante los '70, eran una variante del modelo realista.

3. En "Teatro Independiente: Utopía, continuidad y ruptura," *Espacio de Crítica e Investigación Teatral* 4.8 (octubre 1990), especialmente en las páginas 78-80, describimos en detalle este proceso. A fines de la década del sesenta, L. Strasberg visita la Argentina, da una serie de clases ante una verdadera multitud en la Sala Casacuberta del Teatro Municipal General San Martín y termina de convencer a los remisos de los cánones de su forma de trabajo.

4. M. Bajtin, *Problemas de la poética de Dostoievski* (México: Fondo de Cultura Económica, 1986) 170.

5. Bajtin 270-276.

6. En "Ulf," de Juan Carlos Gené y C. de Girolamo," en *La Escena Latinoamericana* 1 (abril 1989): 59.

7. En este sentido, es definitivo el testimonio de Laura Yusem, de sus actores y su escenógrafa, al referirse al proceso de la puesta de *La malasangre*, de Griselda Gambaro, en "Testimonios de una puesta en escena," *Teatro Abierto I* (octubre 1982): 6-14. También lo son las declaraciones de Ricardo Monti en la entrevista que le hicimos, "Un teatro de reflexión," *La Escena Latinoamericana* 2 (agosto 1989): 76-77.

8. Son muy claras las declaraciones de Ariel Bufano, director de *El circo criollo*, sobre la idea de que el teatro debe ser serio, didáctico, debe "rescatar los auténticos valores de justicia y libertad . . .," en Osvaldo Pellettieri, "Estilización y parodia" 15.

9. A esto nos referimos en "El sistema teatral de Kive Staiff," en prensa.

10. Cfr. nuestro trabajo "El teatro argentino del '60 y su protección en la actualidad, en nuestra compilación, *Teatro argentino de los '60--Polémica, continuidad y ruptura* (Buenos Aires: Corregidor, 1990): 75-97. Allí analizamos los caracteres de la neovanguardia del '60.

11. Muy bien señalado por Nora Mazziotti en "Antígona: El poder y la crisis," *La Escena Latinoamericana* 3 (diciembre 1989): 1.

12. Hemos expresado esto en "El teatro de Eduardo Rovner," *Teatro*, de E. Rovner (Buenos Aires: Corregidor, 1989) y en *El partener, la tragicomedia de la impostura y el desamparo*, Universidad del Litoral (diciembre 1988).

13. Cfr. Alfonso de Toro, "Y el mundo vendrá, Rovner-Pellettieri," *La Escena Latinoamericana* 3 (diciembre 1989): 62-64.

14. A este espectáculo nos referimos muy ampliamente en el ya mencionado artículo, "Una tragedia sudamericana."

15. Reportaje de Adriana Bruno, "Bartis ya tiene una muñeca," *Página 12* (7-VI-89).

16. Hay también un trabajo de descripción de esta forma teatral que puede servir de consulta para la comprensión de este tipo de teatro. Se trata de "La parodia y el cuestionamiento en el nuevo teatro argentino," de Jorge A. Dubatti, en *Cuadernos del GETEA (Grupo de Estudios del Teatro Argentino)* 1.1, Girol Books, dirección Osvaldo Pellettieri.