



El actor entre la dictadura y la posdictadura. Corporalidades en pugna en el cine y el teatro argentinos durante el retorno democrático (1983/1989)

The actor between dictatorship and post-dictatorship. Corporealities in conflict in Argentine cinema and theatre during the return of democracy (1983/1989)

KARINA MAURO
CONICET-UBA/UNA, Argentina
karinamauro@hotmail.com

Resumen: Nos proponemos analizar la actuación en el cine y el teatro del retorno democrático argentino, con el fin de destacar su dimensión política implícita. Merced a la voluntad por representar el pasado reciente, la actuación en los filmes se limitó al realismo. Pero paralelamente, surgieron en el teatro nuevas expresiones de jóvenes artistas basadas en la irrupción del cuerpo y de la sexualidad. Consideramos que este agresivo despliegue de una corporalidad revulsiva, descentrada y joven, constituía una afirmación vital frente al horror de la dictadura. Pero además, estas experiencias reaccionaron a la imposición de un desempeño actoral al servicio de la transmisión de un mensaje, imaginario del “cuerpo productivo” presente en el realismo, pero también en las agrupaciones militantes de los setenta.

Palabras clave: Actuación; Cine; Teatro; Realismo; Argentina; Retorno democrático

Abstract: We propose to analyze the acting in cinema and theater of the Argentine democratic return, in order to highlight its political dimension implied. Thanks to the willingness to represent the recent past, acting in films will be limited to the realism. But at the same time, new expressions of young artists based in the irruption of the body and sexuality emerged in the theater. We believe that this aggressive deployment of a revulsive, offset and young corpo-

rality, constituted a vital affirmation before the horror of the dictatorship. In addition, these experiences reacted to the imposition of an acting performance at the service of transmission of a message, imaginary of “productive body” present in realism, but also in groups militants of the 70s.

Keywords: Acting; Cinema; Theater; Realism; Argentina; Return of democracy.

En 1983¹, y luego de una cruenta dictadura militar que se extendió por siete años, se inició la transición democrática en la Argentina.² Coincidiendo con un clima de euforia política y cultural que, entre otras cosas, permitía el regreso de intelectuales y artistas exiliados, surgieron diversas manifestaciones artísticas que habían estado vedadas por la censura y la represión ejercidas por el gobierno de facto. De todas estas expresiones, el presente trabajo se detendrá en las dos poéticas de actuación presentes en el cine y el teatro producidos durante el período.

Nuestro interés reside en revisar y contrastar ambas formas actorales, con el fin de poner de relieve la dimensión política implícita en las mismas. En efecto, cualquier reflexión sobre la actuación nos coloca de cara a la cuestión del cuerpo y de la representación, al punto que en cada desempeño actoral se ponen en juego las concepciones colectivas de la subjetividad y de lo simbólico, y las relaciones que las mismas establecen con los lineamientos morales, ideológicos y estéticos que se hallan en pugna en una sociedad dada.

Las implicancias políticas que poseen las formas actorales no son un hecho privativo del caso argentino. En este sentido, podemos citar el trágicamente célebre caso de Vsévolod Meyerhold y su oposición al realismo adoptado como poética oficial por la Unión Soviética. A través de su “biomecánica”, el actor y director ruso propuso un modo de desempeño actoral basado en la experimentación con el cuerpo y el movimiento, tomando aportes del circo, la Commedia dell’Arte e incluso el *slapstick* del cine norteamericano. Esta metodología, que era contraria a los postulados del realismo socialista, fue condenada por el gobierno de Stalin, por lo que Meyerhold fue encar-

¹ La derrota en la Guerra de Malvinas en 1982 precipitó la retirada de los militares. En 1983, Raúl Alfonsín ganó las elecciones y emprendió la democratización del país: se promovió un acercamiento de los intelectuales progresistas al Estado, se sancionaron las Leyes de Divorcio y Patria Potestad Compartida y se inició el Juicio a las Juntas Militares. Inicialmente, la participación ciudadana fue intensa, pero la aplicación del Plan Austral en economía y el levantamiento militar de 1987, que precipitó las Leyes de Punto Final y Obediencia Debida, desencantaron a la sociedad. La recuperación del peronismo y los problemas económicos provocaron una crisis de gobernabilidad. En 1989 se adelantó la asunción de Carlos Menem, quien implementó el neoliberalismo, iniciándose un período de apatía popular hacia los asuntos públicos (Suriano 2005).

² Para el concepto de transición democrática, nos basamos en la caracterización de Daniel Mazzei (2011). No obstante, para simplificar la redacción, utilizaremos indistintamente los conceptos de transición democrática, retorno democrático y postdictadura.

celado y posteriormente, fusilado. Sin duda, las implicancias estéticas y acontecimientos del desempeño actoral poseen una dimensión política que, contrariamente a las elecciones meramente partidarias, no es unívoca, promoviendo la construcción de referentes más complejos y ambiguos que ponen en cuestión cualquier sentido generado exclusivamente mediante el discurso, lo cual resultó intolerable para el estalinismo. Si bien el caso que vamos a analizar no tuvo implicancias violentas y ni siquiera suscitó grandes polémicas (lo cual no deja de ser sintomático), no resulta menos paradójico que la explosión formal haya coincidido con la apertura democrática, y que el otro polo también aquí fuera ocupado por el realismo.

Para analizar cómo lo antedicho se desarrolló en el contexto de la transición democrática argentina, abordaremos, por un lado, la poética actoral desplegada en el cine producido durante los primeros años del retorno democrático. Consideramos que merced a la voluntad de los cineastas por representar el pasado reciente y por vehicular un mensaje social y político de cara a un futuro inmediato que reclamaba la acción, la actuación producida en estos filmes estuvo volcada casi con exclusividad al realismo. Este posicionamiento ideológico y estético establecía una clara continuidad con los lineamientos del campo teatral³ previo a la dictadura, en el que la dramaturgia realista reflexiva y el naturalismo stanislavskiano se establecieron como canon según una concepción didáctico-mensajista de la representación heredera de los postulados de la izquierda tradicional y del teatro independiente.

Pero también por esos años, surgió en la Ciudad de Buenos Aires un fenómeno de proliferación y reunión espontánea de expresiones de artistas noveles que se autodenominó *under*, y cuya clausura se produjo a principios de los años noventa, momento en que se instauró el modelo neoliberal en el país. En el *under* la actuación se convirtió en el único fundamento del hecho artístico, apelando a la irrupción del cuerpo y de la sexualidad como basamento para la generación de propuestas inéditas que influenciaron de forma definitoria al arte teatral posterior. Consideramos que, implícitamente, esta agresiva puesta en primer plano de una corporalidad revulsiva, descentrada y, fundamentalmente, joven, constituía una afirmación vital que conjuraba el horror de las torturas y desapariciones operadas por la dictadura. Pero además, estas experiencias se erigieron como reacción a la imposición, por parte del teatro realista, de un desempeño actoral al servicio de la transmisión de un mensaje, imaginario del “cuerpo productivo” también presente en las agrupaciones militantes que emprendieron la lucha armada durante los años setenta.

A continuación, profundizaremos en la caracterización de estos dos modelos de actuación antagónicos.

³ Utilizaremos la noción de campo teatral formulada por Osvaldo Pellettieri (2001) a partir del concepto de campo cultural de Pierre Bourdieu. El campo teatral se define como un espacio social relativamente autónomo conformado por agentes (autores, actores, directores, productores, instituciones, etc.) que actúan como líneas de fuerza que se oponen y se agregan, en una lucha por apropiarse del capital cultural y obtener la legitimidad en el interior del mismo, otorgada por instancias de selección, consagración y difusión.

Uno de los aspectos paradigmáticos de la cultura argentina durante los primeros años del retorno democrático fue su cine. El singular contexto sociopolítico que se vivía, operó como una interpelación a la que el campo cinematográfico respondió con entusiasmo. A la restauración de la libertad de expresión, mediante la abolición de la censura y el fin de las persecuciones perpetradas por el gobierno de facto, se le sumó una clara política del gobierno alfonsinista en pos de promover relatos cinematográficos que se abocaran a representar conflictos vinculados con la realidad nacional. Representar el pasado reciente articuló, de este modo, el doble compromiso de denunciar los horrores de la dictadura, al tiempo que se constituyó en una forma de apoyar a la democracia incipiente e implícitamente, al nuevo gobierno.

La mayor parte de los estudios dedicados al cine de la transición democrática (Kriger 1994; España/Manetti 1999, entre otros) coinciden en señalar que el abordaje del pasado reciente osciló entre dos modos bien diferenciados: aquellos filmes que lo hicieron de forma directa y aquellos que optaron por la representación indirecta, de corte metafórico o alegórico. La primera categoría se refiere a aquellas películas que se articularon a partir de un eje “documentalista” (España/Manetti 1999), por cuanto se abocaron a recrear los hechos apelando al realismo. Entre los títulos que podemos agrupar en esta línea se encuentran *Tiempo de revancha* (Adolfo Aristarain, 1981), *Últimos días de la víctima* (Adolfo Aristarain, 1982), *No habrá más penas ni olvido* (Héctor Olivera, 1983), *En retirada* (Juan Carlos Desanzo, 1984), *Los chicos de la guerra* (Bebe Kamín, 1984), *La historia oficial* (Luis Puenzo, 1985), *La noche de los lápices* (Héctor Olivera, 1986) y *La deuda interna* (Miguel Pereira, 1988)⁴.

La segunda categoría reúne los filmes de corte metafórico, entre los que podemos incluir *Los enemigos* (Eduardo Calcagno, 1983), y a aquellas películas que optan por la alegoría histórica, situando los conflictos en el pasado o en un futuro imaginario. Los filmes que se inscriben en esta tipología son *Camila* (María Luisa Bemberg, 1984), *Asesinato en el Senado de la Nación* (Juan José Jusid, 1984) y *Hombre mirando al sudeste* (Eliseo Subiela, 1986), entre otros.

No obstante esta clasificación tradicional, consideramos que a estas dos categorías debemos agregar aquellas películas que reflexionan sobre el “ser argentino”, idiosincrasia en la que comienzan a identificarse las razones que explican el pasado reciente y que es necesario revisar de cara al futuro. Aquí se incluirían *Plata dulce* (Fernando Ayala, 1982), *El arreglo* (Fernando Ayala, 1983), *Darse cuenta* (Alejandro Doria, 1984), *Esperando la Carroza* (Alejandro Doria, 1985) y *Made in Argentina* (Juan José Jusid, 1987).

⁴ El caso de *La deuda interna* merece una observación, dado que la apelación a actores no profesionales para desarrollar un conflicto que renuncia a la típica identificación directa de la clase media, desplazándose hacia las clases marginales, funciona como antecedente de lo que luego se conocerá como Nuevo Cine Argentino, que surgirá a fines de la década del noventa. Profundizaremos en este aspecto más adelante.

No obstante estas categorías, todos los filmes consignados comparten ciertas estrategias de representación que, consideramos, constituyen los rasgos más significativos del cine de la transición democrática. En efecto, más que interpelar al espectador desde una argumentación racional de corte político, todos estos filmes apelan a la identificación directa. Para ello, recurren a la representación de conflictos privados, en los que lo público se manifiesta como “telón de fondo” que condiciona las circunstancias y los comportamientos individuales. La premisa consiste en representar a ciudadanos comunes con los que el espectador pueda identificarse. Cuarterolo va más allá al afirmar que la industria buscaba recuperar a un público masivo que se había perdido, para lo cual era necesario rechazar experimentaciones formales elitistas. Sala (2009), por su parte, refiere un repliegue de las búsquedas formales en el cine de la postdictadura, contrariamente a lo que sucedía en otros lenguajes como las artes visuales.

Consideramos que esta apelación al ciudadano común se apoyaba en dos pilares fundamentales. Por un lado, en la reducción de dicho ciudadano “ideal” a la clase media, para lo cual se hacía referencia directa a su sistema de valores y a su imaginario. Por otra parte, a la instauración de la figura del detenido desaparecido como “víctima del horror” (tomando como modelo las representaciones de las víctimas del Holocausto), suprimiendo así su caracterización político-militante.

Ahora bien, creemos que la experiencia previa desarrollada por el teatro a partir de la introducción de la actuación stanislavskiana, y que dio lugar al surgimiento de la dramaturgia realista reflexiva, funcionó como modelo para este cine. En efecto, el campo teatral constituyó un reservorio de postulados éticos y estéticos que fue retomado por la producción cinematográfica del período estudiado. Este imaginario sostenía una noción particular de representación que requería asimismo de un determinado tipo de actor, concepciones ambas que se hallaban muy arraigadas en el campo teatral argentino, en el que históricamente el realismo se había erigido como garantía de la transitividad del enunciado hacia el referente.⁵

Esto se vinculaba con la concreción de una dramaturgia autóctona que transmitiera contenidos valorados por los sectores intelectuales (tanto liberales como de izquierda), así como con lograr que la actuación se subordinara a dichas textualidades, lo cual implicaba el abandono de parámetros nacionales y populares de desempeño actoral, y la adquisición de metodologías de trabajo europeas. Este componente ético, identificado

⁵ Siguiendo a Louis Marin, Chartier (1996) distingue dos dimensiones de la noción de representación: la transitiva y la reflexiva. La transitiva implica la sustitución de una ausencia por un objeto o imagen que ocupa su lugar. El objeto nuevo se vuelve transparente en favor de aquello que refiere, que se erige como la legitimación de su existencia. El carácter reflexivo consiste en la autorrepresentación del nuevo objeto, bastándose a sí mismo sin necesidad de legitimación externa. En el teatro occidental existe una preponderancia de la dimensión transitiva, apoyada en la reducción de los aspectos reflexivos del hecho escénico merced a la composición de una trama en la que las marcas de enunciación son minimizadas, por lo que el referente se presenta como objetivo o verdadero. Se produce así una jerarquización del texto dramático y de la dirección escénica por sobre otros componentes de la escena. Véase Mauro (2011).

con una función social, didáctica y/o política directa del teatro sobre el público, buscó prevalecer por sobre los componentes estéticos, cuyo carácter reflexivo fue percibido como una superficialidad gratuita o prescindible, que actúa en detrimento del enunciado. En tanto el acercamiento al realismo se estableció como canon, la utilización de procedimientos no realistas y de cualquier otro elemento que vuelva ostensibles los aspectos reflexivos de la representación, se señalaron como desvío.

El elemento determinante para la afirmación de esta tendencia fue el surgimiento del teatro independiente, movimiento iniciado por el Teatro del Pueblo fundado por Leónidas Barletta en 1930. Inspirado en su homónimo europeo, el Teatro del Pueblo se proponía llevar adelante un proyecto teatral no comercial, basado exclusivamente en la función política que le atribuía al teatro. El objetivo prioritario era educar al público, para lo cual se propuso llegar a los sectores populares a través de un teatro mensajista, aspiración en la que fracasó. En efecto, su público estaba constituido por los sectores medios que ya compartían su ideología política y cultural. No obstante, la influencia que ejerció en otros agentes del campo, como los dramaturgos, los críticos y los propios actores, fue decisiva.

Un ejemplo de ello es la organización interna del Teatro del Pueblo (un director personalista en el centro alrededor del cual se disponían los anónimos intérpretes), que funcionó como modelo para las agrupaciones independientes posteriores y pasó a constituir un patrón de conducta exigible en los actores, cuya tarea quedaba reducida al compromiso militante con la función educativa y política del teatro. Por consiguiente, no se consideraba prioritaria su formación técnica y estaba prohibido ganar dinero con la actuación, por lo que no se les permitía profesionalizarse ni sindicalizarse.

Cuando a mediados de los cincuenta surgieron nuevas agrupaciones independientes con mayores ambiciones artísticas⁶ y la formación actoral se tornó necesaria, el “sistema Stanislavski” se evidenció como el más acorde con los objetivos éticos de la escena independiente. En efecto, el “sistema” constituye la expresión técnica de los parámetros estético-ideológicos del Drama Moderno (Szondi 1994) y del realismo como su forma privilegiada, en tanto borra todo vestigio de enunciación mediante la exposición de los hechos a través del diálogo entre personajes como dialéctica cerrada. Además, promueve el afianzamiento del director como figura central y garante del sentido. El “sistema” sostiene la preponderancia de la transparencia de la representación, al brindar una metodología para producir actuaciones que transmitan un referente identificable para artistas y público. La meta es que el actor produzca una actuación en la que todo signo exterior sea la expresión de algo interior, es decir, una emoción o sentimiento vivenciados por el sujeto. En definitiva, se buscará que el personaje, en

⁶ Las mismas se centraban en las modificaciones en el espacio escénico y en la incorporación de una dramaturgia intertextual con el teatro brechtiano. Es notable que Brecht, quien polemiza con el realismo, haya tenido tanta aceptación en un campo teatral que tendía al mismo. Sin duda el mensaje político fue priorizado por sobre su propuesta estética. Brecht dotaba de legitimidad a los grupos que lo representaban, aunque en lo formal no se respetaran sus postulados sobre el distanciamiento. Parte de esta inadecuación derivaba de la formación de los actores.

tanto entidad cerrada aportada por el texto dramático, le imprima sus límites al actor. El cuerpo del mismo debe atenerse a sus directrices, presentándose como una unidad definitiva y sin riesgo.

Lo que se persigue fundamentalmente es el desarrollo de un cuerpo productivo y disciplinado, que respete tres imperativos necesarios para la claridad en la comunicación del referente: significancia, organicidad y equilibrio. La adjudicación de significación a la gestualidad y a los movimientos promueve que el devenir y la transitoriedad propia del desempeño corporal desemboque en un orden estático, predeterminado y previsible. En cuanto a la organicidad, esta refiere al cuerpo en el que cada parte se halla convenientemente aislada por su función respectiva, por lo que la coordinación total se realiza en pos del mayor beneficio. Todo lo que no se conforme a dicha organización será considerado una amenaza al todo, interés general que autoriza la represión de lo infructuoso (Lyotard 1981). Por lo tanto, en la concepción transitiva del hecho escénico, el cuerpo orgánico del intérprete genera un “efecto de superficie” por el que este se convierte en la exterioridad de una profundidad más importante, es decir, de la trama compuesta por el autor. Se trata, por lo tanto, de un cuerpo útil y productivo. Por último, el cuerpo del intérprete también debe ser equilibrado. Dada la imposibilidad de generar en el actor un cuerpo matematizado y geometrizado como el del bailarín clásico, este es sustituido por un cuerpo inofensivo, previsible y “compensado” (Kaplan 2006). Merced a ello, la legitimación de cualquier exceso del cuerpo del actor será el personaje, en tanto fragmento de una trama que equilibra todas las polaridades que se hallan en su interior. De este modo, la austeridad o el barroquismo en la expresividad del actor serán aceptadas en tanto dichas cualidades sean indicadas por el texto dramático.

El arribo del “sistema” en los sesenta constituyó la resolución metodológica de una tradición que tendía al realismo aun antes de su desarrollo efectivo. Si inicialmente la introducción de Stanislavski corrió por parte de los actores más jóvenes de las formaciones independientes, su impacto en el hecho escénico en su conjunto fue tan importante que promovió el surgimiento de una nueva dramaturgia acorde con la “verdad escénica que el actor había descubierto con anterioridad” (Tirri 1973: 66): el denominado realismo reflexivo.⁷ El mismo representaba los conflictos e intereses de la clase media, grupo autoerigido como crítico y transformador de la realidad en la Argentina de la década del sesenta. Fue principalmente el enfrentamiento generacional en el seno de la familia y de la sociedad el aspecto semántico preferido por esta corriente dramaturgica, para lo cual recurrió a dos elementos fundamentales: el costumbrismo y el denominado “encuentro

⁷ Entre las obras más destacadas de esta tendencia se encuentran *Soledad para cuatro* (Ricardo Halac, 1961), *Nuestro fin de semana* (Roberto Cossa, 1964) y *La pata de la sota* (Roberto Cossa, 1967). Más tarde, la primera versión del realismo reflexivo dará lugar a otra etapa de mixtura con elementos provenientes del sainete y el grottesco criollos, el expresionismo y el absurdo, de la que serán exponentes *La Fiaca* (Ricardo Talesnik, 1967), *Segundo tiempo* (Ricardo Halac, 1976) y *La nona* (Roberto Cossa, 1977), entre otras.

personal”.⁸ Esto se traduce en un desarrollo de dramas de carácter “privado” y en un exagerado psicologismo, que pone en escena el entrecruzamiento entre recuerdos y fantasías del personaje, aspectos tan caros a la actuación stanislavskiana.

Muy pronto, la actuación realista irradió hacia otros ámbitos. La implacable estructura del teatro independiente dejó de contener a los jóvenes, que emigraron a otros circuitos teatrales como el comercial y el oficial, y a otros medios como el cine y la televisión. Un caso emblemático es el de Héctor Alterio, que mientras formaba parte de Nuevo Teatro debió trabajar como corredor de galletitas y quien luego de abandonar la agrupación se convertiría en uno de los actores emblemáticos del cine nacional. Estas incursiones resultaron significativas, dado que contribuyeron a trasladar el imaginario realista a dichos medios. En su análisis de la televisión como ámbito de vinculación entre cine y teatro en los sesenta, Sala (2014) hace hincapié en dos emisiones que delinearían la ficción televisiva de la época: *Historias de jóvenes* y *Cosa juzgada*, ciclos unitarios con elencos fijos, a modo de compañía teatral. De hecho, el elenco de *Cosa juzgada* se denominaba Gente de Teatro (también conocido como “Clan Stivel”, por el apellido de su director). Por otra parte, en los setenta, algunos de los jóvenes que habían iniciado la experimentación con el “sistema” pasaron a ocupar cargos directivos en la Escuela Nacional de Arte Dramático, lo cual demuestra la legitimación institucional que obtuvieron.

La actuación stanislavskiana mantuvo así su posición hegemónica, sin ser cuestionada hasta bien entrados los ochenta. Aun luego del surgimiento, a mediados de los sesenta, de la dramaturgia de Griselda Gambaro, que puso en evidencia la tendencia en un sector del campo teatral hacia una dramaturgia de ruptura con el realismo, mediante una experimentación formal módica que acusaba la influencia de los procedimientos propios del absurdo de Pinter (Pellettieri 1997). Si bien esto produjo una célebre polémica en el seno del campo teatral⁹ en torno a los procedimientos dramáticos adecuados para transmitir un mensaje cultural, social y/o políticamente valioso para los espectadores,¹⁰ esta pretendida finalidad que esgrimían ambas tendencias demuestra el fondo común que compartían. De hecho, ninguno de los grupos en oposición cuestionó la existencia del texto dramático ni de la dirección, aspectos que en ese momento estaban siendo replanteados en otros contextos teatrales, lo cual era aún inconcebible en el caso porteño.

⁸ “El encuentro personal es un recurso que señala Eric Bentley en *La vida del drama* postulando que en la vida cotidiana los seres humanos se relacionan evitando la comunicación verdadera con el prójimo. Aun así hay un momento de crisis en donde la coraza cae y se produce el encuentro personal, el encuentro íntimo con el otro” (Pellettieri 1990: 39).

⁹ La polémica “realismo-neovanguardia” generó la ruptura entre las dos tendencias que Pellettieri (1997) distingue en el seno de la influyente revista *Teatro XX*, la “sociologista”, de Edmundo Eichelbaum, y la “neoformalista”, de Kive Staiff y Ernesto Schoó.

¹⁰ En dicha polémica, se evidencia en todo su alcance la tendencia a considerar la experimentación formal, en este caso en la dramaturgia, como una moda superficial o vacua, y por lo tanto, un mero ejercicio lingüístico del cual puede prescindirse.

De este modo, ambas variantes (realista reflexiva y absurdistas o neovanguardista) se mantuvieron en los carriles de la puesta en escena tradicional, fundada en un texto dramático, aunque con diversidad en la transparencia o el nivel metafórico hacia el referente, refrendado mediante la visión del director. Esto explica que la actuación stanislavskiana mantuviera su posición hegemónica durante dos décadas, sin recibir cuestionamientos ni propuestas alternativas de relevancia. La hegemonía de la actuación realista contribuyó a una diferenciación al interior del campo teatral entre “iniciados” y ajenos, al tiempo que la utilización de procedimientos de otras metodologías o poéticas de actuación (en especial los asociados al actor popular) se tornó inaceptable.

Aunque los desplazamientos de los actores, directores y autores hacia otros circuitos y medios fueran fluidos, estos mantenían el imperativo ético de hacer un teatro de calidad artística que fuera una herramienta de compromiso político, o cuando menos, portador de ideales humanitarios universales. Estereotipos como la figura del actor militante, comprometido éticamente con el hecho teatral como fenómeno social y político, constituyó el imaginario que dominó aquéllas décadas. Heredada del teatro independiente, esta figura estereotipada suponía la subordinación del actor a un teatro ideológicamente valioso, en el que el director ostentaba la máxima jerarquía y en el que el público ocupaba el lugar de destinatario/beneficiario último.

La existencia de este marco de referencia cobró una importancia superlativa ante la creciente radicalización política a principios de los setenta, brindando un modelo de participación para el actor, y convirtiéndose más tarde en un ámbito de refugio cuando esta se tornó insostenible debido a las amenazas y asesinatos de la Triple A¹¹ y luego, a la represión de la dictadura. Muchos actores debieron exiliarse o no pudieron desempeñarse laboralmente durante la dictadura. Como consecuencia, la escena se replegó sobre sí misma y basó su resistencia en el refugio en textualidades extranjeras sin referencia al contexto inmediato, o basadas en la metáfora y la alegoría. Pero aun cuando la dramaturgia recurriera a la densidad simbólica, el reclamo hacia el actor continuaba siendo el de no interferir en la comunicación entre el mensaje y el público.

Ya hacia el final de la dictadura, al campo teatral optó por la reunión de artistas y espectadores como forma de manifestación pública, a través del mítico Teatro Abierto, ciclo teatral organizado en 1981 por dramaturgos, directores y actores. Teatro Abierto se convirtió rápidamente en un fenómeno de resistencia a la dictadura al punto que, lejos de amedrentarse ante el incendio intencional del Teatro Picadero, los artistas continuaron las representaciones en el Tabarís. El ciclo se repitió en 1982 y 1983, y se replicó en otras disciplinas artísticas, dando lugar a Danza Abierta, Folklore Abierto, Tango Abierto, etc. Consideramos que Teatro Abierto constituye el punto culminante de la tendencia realista como forma de compromiso político en el campo teatral porteño, no obstante lo cual la misma continuaría ejerciendo una influencia notable en el cine.

¹¹ La Alianza Anticomunista Argentina, conocida como Triple A, fue un grupo paramilitar y terrorista de extrema derecha peronista con actuación entre 1973 y 1976.

Como mencionamos al inicio, las características del campo teatral porteño que acabamos de desarrollar se entroncaban directamente con las necesidades del cine de la transición democrática. La opción por el realismo como garantía de claridad para llegar a la mayor cantidad de público posible, carácter reforzado además por una impronta documental-testimonial que le confiere la aparente seriedad para tratar temas de relevancia, se presentó como la estética más conveniente para producir la identificación del ciudadano. De hecho, la interpelación al mismo como perteneciente a la clase media, a partir de la exposición de un drama privado influido por sucesos de carácter público y expuesto a partir del diálogo como modo de “encuentro personal”, era idéntica a la operada por el realismo reflexivo.

Por otra parte, este aspecto era reforzado por la extrema importancia que adquirió la instancia autoral en los guiones cinematográficos del período, lo cual contribuyó a reforzar la supremacía de la transitividad hacia al referente. En efecto, casi todos los filmes del corpus consignado son transposiciones cinematográficas de novelas u obras de teatro, o sus guiones fueron escritos por novelistas o dramaturgos. Mientras *Últimos días de la víctima* (Adolfo Aristarain, 1982) está basada en la novela de José Pablo Feinmann, *No habrá más penas ni olvido* (Héctor Olivera, 1983) se basa en la novela homónima de Osvaldo Soriano y *Los chicos de la guerra* (Bebe Kamín, 1984), en la novela homónima de Daniel Kon. *La noche de los lápices* (Héctor Olivera, 1986), con guión de Olivera y Daniel Kon, está basada en el libro de María Seoane y Héctor Ruiz Núñez, y *La deuda interna* (Miguel Pereira, 1988), con guión de Pereira y Eduardo Leiva Muller, en una novela de Fortunato Ramos. Por su parte, *Esperando la carroza* (Alejandro Doria, 1985) es la transposición cinematográfica de la pieza teatral homónima de Jacobo Langsner y *Made in Argentina* (Juan José Jusid, 1987) es la transposición cinematográfica de la exitosa obra *Made in Lanús*, de Nelly Fernández Tiscornia. *Los enemigos* (Eduardo Calcagno, 1983) tiene guión de Calcagno y el escritor Alan Pauls, *En retirada* (Juan Carlos Desanzo, 1984) tiene guión de Desanzo, el cineasta Santiago Oves y el novelista José Pablo Feinman. *El arreglo* (Fernando Ayala, 1983) tiene guión de los dramaturgos Roberto Cossa y Carlos Somigliana, quien también escribió el guión de *Asesinato en el Senado de la Nación* (Juan José Jusid, 1984). Por último, *Plata dulce* (Fernando Ayala, 1982) tiene guión del dramaturgo Óscar Viale y de Jorge Goldenberg, y *Darse cuenta* (Alejandro Doria, 1984), de Doria y el dramaturgo Jacobo Langsner.

De hecho, también el recurso a la metáfora y a la alegoría fue un procedimiento calcado del teatro. En efecto, la alegoría histórica, que traslada la acción a otro tiempo pasado con conflictos similares o, más precisamente, con conflictos que intentan asimilarse a los del presente desde una postura ideológica concreta (no sin arbitrariedades y anacronismos), se había operado en el teatro local. Si bien varias de las obras producidas durante la dictadura o para el ciclo Teatro Abierto recurrieron a esta estrategia, uno de los ejemplos más emblemáticos es el de *La Malasangre*, de Griselda Gambaro, estrenada en 1982. El conflicto de esta obra es de carácter privado y se desarrolla durante el rosismo, lo cual presenta similitudes significativas con el

argumento del film *Camila* (María Luisa Bemberg, 1984), estrenado poco después. No obstante, la estrategia de situar la representación en el pasado no es invención de la dramaturgia autóctona, sino que es tributaria directa de una de las formas de distanciamiento propuestas por Bertolt Brecht, dramaturgo que, como hemos visto, tuvo una notable aceptación por los sectores del campo teatral porteño vinculados al teatro independiente.

La fórmula establecida a partir de la combinación entre transposición cinematográfica de una novela u obra de teatro y actuación realista, ya puede observarse en filmes que operan como antecedentes del realizado durante la transición democrática. Entre otras películas, podemos citar *La Tregua* (Sergio Renán, 1974), sobre novela de Mario Benedetti, y el filme que más influencia ejerció sobre el cine de la postdictadura, *La Patagonia rebelde* (Héctor Olivera, 1974), basado en la novela de Osvaldo Bayer, *Los vengadores de la Patagonia trágica*, quien además participó en el guión.¹² Por su parte, el caso de *Tute Cabrero* (Juan José Jusid, 1968) es especial, dado que originalmente fue un capítulo del mencionado ciclo televisivo *Historia de jóvenes* escrito por el dramaturgo Roberto Cossa y, luego de realizarse su transposición cinematográfica, fue convertido también en obra de teatro (Sala 2014).

Dado que el cine de la transición democrática suponía a actores con experiencia en el realismo, su nómina de intérpretes es pequeña (los nombres se reiteran de un film a otro y varios ya están presentes en las películas antecesoras) y está compuesta por aquellos que se habían formado en el teatro independiente, en grupos posteriores que retomaron sus premisas o en la Escuela Nacional de Arte Dramático: Héctor Alterio, Federico Luppi, Luis Brandoni, Pepe Soriano, Norma Aleandro, etc. La procedencia de formaciones independientes también se registra en los actores uruguayos China Zorrilla y Villanueva Cosse.

Hacia mediados de los ochenta la hegemonía de la actuación realista dejó de ser un aspecto implícito en el campo teatral, para tornarse visible. Lo cierto es que luego de la apertura democrática, la “dictadura del realismo” cobró relevancia para ciertos sectores (aunque minoritarios) del campo teatral. En el próximo apartado nos ocuparemos de una propuesta vinculada a artistas debutantes, cuya irrupción no respondió a ningún objetivo programático, aspecto que contribuyó a acentuar su oposición a las condiciones hegemónicas del campo teatral del momento.

¹² Demorado por razones políticas, el filme finalmente se estrena en junio del 74 y tuvo un éxito apabullante, con un millón y medio de espectadores. Varios de los actores que se habían desempeñado en el mismo fueron amenazados poco después por la Triple A y la dictadura, y debieron exiliarse, como es el caso de Héctor Alterio y Pepe Soriano (quien optó por el exilio interno, trasladándose a zonas remotas del país). Convertido en un film “emblema”, *La Patagonia rebelde* fue reestrenada en 1984, siendo vista por 800.000 espectadores. La nueva lectura de la película le aportó una vigencia y un carácter de denuncia que no había tenido en su momento, pasando a ubicarse en la categoría de las alegorías históricas y funcionando como modelo de las siguientes (Cuarterolo 2011).

Con el advenimiento de la democracia y si bien el centro del campo teatral continuaría siendo ocupado por el realismo hasta el final de la década del ochenta, surge una nueva generación de actores que reaccionarán fuertemente al mismo. El *under* fue un fenómeno acotado y con características estéticas específicas, encarado por sujetos de una franja etaria determinada, a la que pertenecían tanto actores (generalmente debutantes) y público, en un contexto sociohistórico concreto y contingente, por lo que se extendió por un lapso breve de tiempo, para luego sufrir transformaciones que provocaron su disolución en el campo teatral argentino.

En efecto, las experiencias que confluyeron en el denominado *under*, conformaron un teatro de artistas jóvenes para un público joven que era sorprendido por hechos escénicos que se desarrollaban en ámbitos no teatrales, lo cual amplió la repercusión del fenómeno más allá del campo, incorporando a nuevos espectadores. Dichas manifestaciones se basaron en la exaltación de los aspectos reflexivos de la representación, exacerbando su dimensión lúdica y abjurando de todo propósito ideológico programático.

El surgimiento del *under* no se produjo en el vacío, sino en estrecha relación con las circunstancias particulares del campo teatral porteño ya descritas, a las que intentó contraponerse. En este sentido, el *under* prescindió de dramaturgia, tornando vacua o trivializando la transitividad del enunciado, baluarte del teatro argentino durante las décadas anteriores. Pero fundamentalmente, aquello de lo que los jóvenes artistas del *under* abjuraron, fue de una instancia directorial unificadora, lo que motivó que la actuación se tornara un componente escénico autónomo. Así, el actor se convirtió en el único fundamento del hecho teatral, generando propuestas inéditas que influenciaron de forma definitoria al arte posterior, fundamentalmente en lo que respecta a la ampliación del horizonte de expectativas (Jauss 1976) del público.

El rechazo del *under* por todo discurso ideológico-político articulado constituyó una forma de diferenciarse de la hegemonía del realismo. Por oposición, el *under* afirmó la corporalidad del actor en escena. Se trata de un cuerpo no orgánico, que exalta la descompensación y el desequilibrio, haciendo gala de todo tipo de excesos y extravagancias. En este sentido, retoma el cuerpo grotesco propio del actor popular, recurriendo, como este, a la grosería, a la procacidad y a lo burdo. El cuerpo se convierte así en un soporte condensador de sentidos yuxtapuestos: la torpeza del payaso, la energía de la acrobacia y el cuestionamiento de la identidad genérica del travestismo.

Esto no solo se expresa en la homosexualidad neobarroca y lúdica de Batato Barea, máxima figura del *under*, sino también en la puesta en duda de la femineidad, a través de la triple caracterización mujer fea/mujer cómica/mujer guaranga, propuesta por la agrupación Gambas al Ajillo. Al respecto, Ana Durán sostiene que

público y actores descubrieron entonces que el travestismo y la ambigüedad podían ser una forma de arte, que el teatro podía hacerse sin decorado, que pararse frente a un público de punks, a las dos de la mañana, con sólo el cuerpo y la voz, era una necesidad compulsiva que

no tiene precio. Los recursos del circo, el humor negro, el *kitsch* y la parodia sirvieron para ridiculizar a los “ismos” –feminismo, machismo, lesbianismo, homosexualismo– para transgredir una y otra vez lo establecido, sin preocuparse por crear algo nuevo (Durán 1998: 33).

De este modo, en las manifestaciones del *under* será el cuerpo, y no el referente aportado por el texto dramático, el fundamento del espectáculo en tanto condición de posibilidad de la exhibición, e incluso, del ofrecimiento del actor al público. Por ello, el actor invadió el espacio de los espectadores, moviéndose *entre* los mismos. Esta puesta en primer plano, muchas veces violenta, de una corporalidad revulsiva, descentrada y, fundamentalmente, joven, constituía una afirmación vital en el contexto de la apertura democrática, conjurando el horror de la tortura y desaparición de los cuerpos durante la dictadura, pero también la noción de cuerpo productivo vinculada a ideal de militancia esgrimido por la izquierda. Consideramos que este hecho constituía la dimensión política del *under*, a pesar de su aparente desdén por lo ideológico-partidario.

Para caracterizar el fenómeno, debemos consignar que convergieron en el mismo cuatro influencias determinantes: el rock, la poesía neobarroca, elementos de la cultura popular y la metodología actoral del *clown*.

En primer lugar, el *under* surgió a partir de la asunción y aprovechamiento de las prácticas y conductas enunciativas y espectatoriales propias del mundo del rock. El mismo ya contaba con un amplio desarrollo nacional y una gran difusión en el campo cultural porteño desde hacía más de una década,¹³ a lo que se sumó el hecho de que durante los primeros años de la democracia, el mismo se erigió como el espacio privilegiado para la “fiesta colectiva” (Minelli 2006). Así, durante los primeros años de la democracia, el recital, elemento inherente al rock, pasa a transformarse en lo que Minelli (2006) denomina “el infierno vuelto fiesta”, desatando una polémica en la sociedad respecto de la violencia y los excesos en los conciertos.

¹³ El rock argentino surge a fines de la década del sesenta. En los primeros años el movimiento se mantuvo lejos de los medios masivos y del mercado (Pujol 2003). El golpe del 76 marcó el final de una etapa. Si bien la juventud militante fue el sector más perseguido, la dictadura también intentó disolver el rock nacional como fenómeno social. No obstante, y como confirmación del funcionamiento del rock en tanto contracultura, la represión redundó en su masividad: el ataque a las formas políticas de participación juvenil, convirtió el rock en la única alternativa para la constitución de un “nosotros”. La Guerra de Malvinas en 1982 será el hecho imprevisto que precipitará la definitiva masividad del rock nacional: si antes subsistía como modo de resistencia, en la semiclandestinidad y sin acceso a los medios, la prohibición oficial de reproducir música en inglés le proporcionó una legitimidad inesperada. No obstante, la redención del rock llegaría con la democracia, cuando conseguiría el respeto que el pensamiento progresista le negara anteriormente. El bienio 1983-1985 marca un período de optimismo: surge la primera radio FM dedicada al género (Rock&Pop), crece el número de publicaciones especializadas y el rock se incorpora definitivamente al mercado y a la industria discográfica. A la promoción por parte de la misma, de grupos de corte “divertido” (como Los Twist, Viuda e Hijas de Roque Enroll, Soda Stereo o Virus), se le contraponen el surgimiento de una tendencia *underground* que se mantenía al margen de la industria discográfica. Esta variante se apoyó en la construcción de personajes acuciados por la ley (del Estado, de la palabra, del disciplinamiento corporal), formas anormales y “ex-céntricas” propias de los ochenta (Minelli 2006) que ejercieron gran influencia en el *under* teatral, y cuya figura emblemática fue Luca Prodan, líder del grupo Sumo.

La apropiación, por parte del *under*, consistió en la irrupción de sus artistas en espacios propios del rock, en la adopción de algunas de sus formas características, entre las cuales se destacan la conformación de grupos artísticos y la incorporación del horario de madrugada para las representaciones, produciendo la consiguiente mixtura o intercambio entre música y teatro, y fundamentalmente provocando el establecimiento de una relación incierta y *cuerpo a cuerpo* entre el actor y un espectador no teatral, la cual adquirió una dimensión de peligro o riesgo inédita en el teatro porteño.

En efecto, estas nuevas prácticas escénicas se basaban principalmente en el vínculo con el espectador como aspecto prioritario del hecho teatral. Dicho espectador, que asistía a espacios que en la época comenzaron a denominarse *pubs* con el objeto de participar de un concierto de rock, consumir bebidas alcohólicas y/o bailar, era sorprendido por una representación teatral de corta duración pero de gran intensidad, que mayoritariamente se desarrollaba a su alrededor. Las características físicas del *pub* exigían el desplazamiento constante del público, promoviendo un punto de vista móvil y fragmentado, por lo que el escenario dejaba de ser el único centro de atención. La interrelación entre artistas y un público muy influenciado por el ingreso de la cultura *punk* era permanente e imprevisible, superando al simple aplauso o silbido, e incluyendo formas más “materiales” (Bustos, en Margulis 1994) de devolución como el lanzamiento de proyectiles y escupitajos.

En este contexto, comienzan a aparecer *pubs* concebidos desde el principio como liminares entre música y teatro. La coincidencia en dichos espacios intensificará los intercambios entre el rock y el teatro *under*. Para Minelli (2006) no se trataba solo de compartir espacios físicos, sino también simbólicos, desde los cuales los artistas proyectaban sus actuaciones. De este modo, así como varios grupos estrictamente musicales comenzaron a ostentar rasgos de teatralidad,¹⁴ muchos actores jóvenes comenzaron a presentar sus propuestas en estos lugares, lo que redundaría en la adopción de aspectos enunciativos y espectatoriales comunes. Los espacios liminares más importantes fueron Café Einstein, precursor de esta tendencia, y fundamentalmente, Cemento y el Parakultural, espacios donde el *under* alcanzó su máximo desarrollo.

Dado que el actor del *under* se ubicaba *en* el espacio del espectador, el hecho teatral se convertía en una relación directa, en la que el público se movía e interpelaba verbal y hasta físicamente a los artistas. El actor se inmiscuía en espacios ajenos, imponiendo agresivamente su actuación ante un público que no necesariamente concurría a dichos lugares en su búsqueda. Esto constituye una diferencia fundamental, que impide la asimilación del fenómeno *under* a las experiencias vinculadas al *happening*, que se habían realizado en el marco del mítico Instituto Di Tella durante los sesenta. Mientras en este, los artistas se dirigían a un público que asistía a dicho espacio *para* ser provocado, los actores del *under* salieron a enfrentarse a un espec-

¹⁴ Los Twist y Viuda e hijas de Roque Enroll son los casos más elocuentes, pero también las *performances* personales de Luca Prodan (vocalista de Sumo), Miguel Abuelo (líder de Los Abuelos de la Nada) y Federico Moura (cantante de Virus).

tador ajeno, que era así sorprendido. Este es el principal motivo por el que el *under* fue un fenómeno efímero: cuando el público comenzó a asistir a dichos ámbitos en busca de los artistas, la provocación dejó de ser efectiva y las propuestas comenzaron a asemejarse a las de un teatro de corte tradicional.

En segundo término, el *under* privilegió las manifestaciones de una corporalidad y sexualidad revulsivas y transgresoras, para lo cual retomó las textualidades y rasgos estéticos y temáticos de la poesía neobarroca del período. Los ochenta implicaron la irrupción del cuerpo en la cultura argentina, en tanto es en la indisciplina del mismo, en el lúdico traspaso de una identidad a otra, donde se asienta el signo característico de la década (Moreno 2003). Esta provocación extrema visibilizó cuestiones otrora silenciadas en la cultura argentina, entre las que se hallaba la cuestión de la homosexualidad, problema irresuelto para el progresismo de izquierda y que en los setenta había alcanzado altos niveles de confrontación al interior de las agrupaciones militantes. Ya en democracia, se instaló una nueva polémica, esta vez dentro de la propia minoría homosexual, entre asimilación a la sociedad de consumo o afirmación de la diferencia. Por otra parte, la aparición de los primeros casos locales de HIV, patología que inicialmente fue relacionada en forma directa con la homosexualidad, enfatizó la visibilidad pública del tema.

Es en este contexto donde se produce la irrupción de la poesía neobarroca. El neobarroco es un movimiento literario surgido en la isla de Cuba, cuyos lineamientos son establecidos por Severo Sarduy. En la Argentina, durante la década del ochenta, el concepto neobarroco se extiende a una zona menor de la literatura que interpela a las formas canónicas (Minelli 2006). Las mismas están compuestas por las obras y figuras de escritor rescatadas por Néstor Perlongher, quien acuña el término “neobarroso” para dar cuenta de la variante local del estilo enunciado por Sarduy, en la que el barroco se mezcla con el barro del Río de la Plata. Se trata de un “barroco de trinchera” o del cuerpo a tierra, que presenta una intensificación del racionalismo, la ironía, la nostalgia, el escepticismo y el psicologismo, representado principalmente por Osvaldo Lamborghini y César Aira, aunque también pueden incluirse al propio Perlongher, Alejandra Pizarnik y la uruguaya Marosa Di Giorgio (Minelli 2006).

La poesía neobarroca apela a la superficialidad en detrimento del mensaje, acentuando la polisemia y la ambigüedad, la inarmonía, el desequilibrio y la ruptura de la homogeneidad del logos. El neobarroco posee así una estrategia deconstructora. La apoteosis del artificio y la parodia se plantean como formas de vaciar el discurso y convertirlo en puro simulacro formal que pone al descubierto el engaño y la convención (Ponce de la Fuente 2002). La escritura se produce entonces desde la superabundancia, la ornamentación y la explosión lexical, valorizando el desperdicio y el pastiche. Entre los procedimientos empleados se encuentran las dislocaciones y la fragmentación del lenguaje, lo hiperbólico, la ambigüedad, la apelación al humor y a lo obscuro, y el gusto por lo grotesco, monstruoso y revulsivo (Trastoy 2002).

Uno de los aspectos propios del neobarroco es la apelación al cuerpo, caracterizado como ente enfermo, dolorido o susceptible de muerte, o a través de personajes

que sobrepasan los límites sexuales o racionales, privilegiando los tópicos del travestismo o la esquizofrenia. Pero además, la corporalidad del propio autor se pone en juego en su obra, a partir de figuras de escritor que apelan a la falta de límites morales o a la indefinición sexual, alterando la imagen tradicional del intelectual y constituyendo una identidad “hereje”. Así, la producción neobarroca busca minar los presupuestos de la cultura masculina racionalista a través de una “feminización” de la escritura (Minelli 2006).

La poesía neobarroca influyó de forma determinante al *under*, proporcionándole un corpus “dramatúrgico”. Fue fundamentalmente el trío conformado por Salvador “Batato” Barea, Alejandro Urdapilleta y Humberto Tortonese el que utilizó la producción de Perlongher, Alejandra Pizarnik y Marosa Di Giorgio en sus obras, *performances* y recitales de poesía. Además, la poesía neobarroca le aportó al *under* una serie de procedimientos y materiales: la mezcla de opuestos (alto/bajo, culto/popular, propio/extranjero), la habilidad para moverse *entre* categorías, la afirmación de lo individual, la apelación a una corporalidad exuberante, a la violencia, al humor negro, a la muerte, a la sexualidad revulsiva (homosexualidad no asimilada, travestismo, feísmo), la exaltación de lo efímero, del desperdicio y la creación a partir del montaje de fragmentos discontinuos.

En tercer lugar, los artistas del *under* recurrieron a la exaltación de los géneros más periféricos del teatro popular. Se trata fundamentalmente de la incorporación de elementos del teatro de *variété* o de variedades, del *café concert*, del circo y de una revalorización del recital de poesía y de los discursos televisivo y cinematográfico, privilegiando la estructura fragmentaria del *sketch*, la producción de un efecto rápido y directo en el público y las manifestaciones ligadas al humor (con una fuerte apelación a lo escatológico, lo sexual y lo bajo) y al melodrama. Este rescate de la cultura popular en tanto reservorio de imágenes, figuras y modos de enunciación, respondió a la exaltación de formas menores como modo de transgredir lúdicamente toda perspectiva canónica de la cultura y el arte. En este sentido, responde a la misma vocación de descentramiento que se expresa en la exacerbación de la corporalidad y la sexualidad.

De este modo, si bien el campo teatral local desvalorizaba las formas populares, el *under* retomó abierta y gozosamente la estructura del *variété*, sin plantearse cuestionamientos ni necesitar justificaciones. Simplemente, la estructura del número breve sin texto ni trama, se presentó como la más adecuada a sus condiciones de producción y de enunciación, permitiendo el establecimiento de una relación estrecha con el público y aceptando la incorporación de procedimientos cómicos (imitación, disfraz, caricatura, parodia, gesto desproporcionado). Por otra parte, esta utilización de la cultura popular apelaba a una competencia espectral mediante la cual los artistas hicieron al público partícipe y cómplice de la sensibilidad que los animaba.

Las influencias consignadas hasta aquí fueron mediatizadas por una metodología de trabajo actoral que contribuyó a transformar estas referencias fragmentadas en material para la creación, al tiempo que preparó a los artistas para trabajar *entre* el público,

estableciendo una relación directa e incierta con el mismo. En efecto, desde fines de la dictadura, los jóvenes dirigieron su búsqueda hacia metodologías de formación actoral alternativas al realismo imperante. Es entonces cuando se produce la difusión local de la Escuela Francesa, en la versión sistematizada por Jacques Lecoq, por parte de Cristina Moreira y Raquel Sokolowicz, cuyos masivos seminarios de *clown* constituyeron el puntapié del *under*.

La propuesta de Lecoq se basa en un teatro no textual que recurre a formas tradicionales del teatro popular y antiguo. Se trata de entidades tipificadas pero abiertas que permiten el despliegue de los aspectos reflexivos de la actuación a partir de variaciones dentro de una estructura fija. Entre los géneros que los alumnos deben transitar se encuentran la máscara neutra, la Commedia dell'Arte, el coro y tragedia griegos, el melodrama, el bufón, el cabaret, el *variété*, el grotesco, y fundamentalmente, el *clown*, punto culminante de la formación. El *clown* tiende al desarrollo de algo personal y único del sujeto ("el propio *clown*") a partir del trabajo con lo burlesco y lo absurdo. Se trata de descubrir y profundizar los aspectos ridículos de la propia personalidad, transformando la debilidad en el sostén de la actuación. El *clown* aparecerá cuando el alumno menos se defienda, por lo que debe arribar a un estado de "indefensa disponibilidad", hipersensibilidad que le permite sorprenderse y reaccionar ante todo. Dado que el público es el principal *partenaire* del *clown*, este debe mantener la máxima apertura de la atención durante su actuación. La intensidad de esta propuesta privilegia los números de corta duración, aspecto por el que se vincula con el *variété*.

Aunque el *clown* constituye el último punto en la formación, su exitosa introducción en el campo teatral porteño suscitó su autonomización, promoviendo la génesis de agrupaciones especializadas en esta metodología (como El Clú del Claun y La Banda de la Risa, ambos formados en 1985), que funcionaron como iniciadoras del *under*. Pero más allá del desempeño de estas agrupaciones, casi todos los artistas vinculados al fenómeno tuvieron algún tipo de formación en *clown*.

El *under* no fue un movimiento organizado con un manifiesto, objetivos explícitos o una visión del teatro consensuada. Aun cuando sus artistas apelaran a referencias comunes, el fenómeno consistió en la irrupción espontánea de distintas formas de expresión. Por consiguiente, tanto las agrupaciones como las manifestaciones artísticas que la crítica, el público y los mismos artistas nuclearon bajo el epíteto *under*, fueron profundamente disímiles y eclécticas, diferenciándose por la propuesta estética y por el mayor o menor grado de indeterminación y riesgo que gradualmente fueron intensificando o abandonando. No obstante estas diferencias, todos optaron por una estética opuesta al realismo y a la actuación stanislavskiana. Entre los grupos que podemos citar se hallan Las Gambas al Ajillo, Los Melli, Los Macocos, Las Barbis, Las Ricuritas, La Organización Negra y, los máximos exponentes del *under*: Alejandro Urdapilleta, Humberto Tortonese y, fundamentalmente, "Batato" Barea.

La prolífica aunque breve trayectoria de Batato, así como su derrotero personal, fueron definitivos para delinear el fenómeno *under*. Inicialmente formado en la metodología del *clown*, pronto optó por manifestaciones artísticas más cercanas al universo

de la *performance*, tanto en solitario como en diversas formaciones (Los Peinados Yoly, El Clú del Claun y finalmente, el famosísimo trío conformado junto con Urdapilleta y Tortonese). Batato fue ganando popularidad conforme el *under* se fue afianzando. No obstante, con el correr de los años, mientras otros artistas optaban por la paulatina profesionalización, Batato extremó su elección por el espectáculo indeterminado y performático, hasta su muerte en 1991.

En efecto, el caso Barea es sumamente significativo dado que, a medida que las características del *under* van declinando en otros actores, en Batato se acrecientan cada vez más. Como corolario, su figura fue aislándose debido a su imposible inserción en los nuevos ámbitos de desempeño de los artistas del *under* (teatro comercial y televisión) hasta convertirse en un “mito”, aspecto que se acentuó con su fallecimiento. Para Batato, la negación del teatro tradicional tenía que ver con la generación de espectáculos indeterminados, donde la actuación surgiera como acontecimiento. De este modo, fue optando cada vez con más énfasis por la prescindencia de ensayo.

Consideramos que esta creciente profundización se debió a la estrecha relación establecida entre su vida privada y su desempeño como actor. En efecto, en la figura de Batato se registra una transformación del sujeto en “personaje”. Y, dado que Barea fue radicalizando sus formas de manifestación personal, también sus creaciones se volvieron cada vez más indeterminadas. Además de una autorreferencialidad creciente,¹⁵ su travestismo, que hacia el final pasó de la escena a la vida, es sin duda uno de sus rasgos distintivos (Batato se autodenominaba “clown travesti-literario”). No obstante, dicho travestismo no consistía en una identidad cerrada que él intentara imponer o reivindicar. Lo cierto es que Batato estaba en contra de todo encaillamiento o autoridad, fuera esta teatral, institucional, política o sexual. Así, sus manifestaciones personales eran tan provocativas como sus *performances* actorales: además de actuar, Batato se desempeñaba como taxi-boy, travesti en una murga de carnaval y protagonista de fotonovelas eróticas. Sin duda, tanto por la trayectoria del mismo Barea como por la propia condición efímera del *under*, coincidimos con María Moreno (2003) cuando afirma que “cuando lo enterraron cubierto de juguetes, sin haber podido dar el paso a la televisión que dieron Urdapilleta y Tortonese, cerró las escenas de los 80”.

En efecto, el *under* constituyó un fenómeno efímero que para 1992 ya se hallaba clausurado. Por un lado, y como hecho simbólico, el 13 de diciembre de 1991 muere Batato. Pero además, confluyen a inicios de la década del noventa varios hechos que paulatinamente disolverán el fenómeno dentro del campo teatral: los propios artistas adoptaron formas de producción tradicionales, ingresando el teatro comercial o la televisión, u optaron por el retiro. Así, varios grupos se disolvieron y algunos espacios emblemáticos cerraron sus puertas o cambiaron sus pautas artísticas.

¹⁵ Batato incluyó a su madre en sus espectáculos, con el seudónimo de Nené Bache. La mujer manifiesta que inicialmente se negó, aduciendo que haría el ridículo, a lo que Batato respondió: “eso es lo que quiero” (en Dubatti 1995: 101).

Por otra parte, si bien las manifestaciones del *under* fueron rápidamente legitimadas en el campo cultural durante los ochenta (aspecto que se halla estrechamente relacionado con la política cultural del gobierno alfonsinista, que sostenía una fuerte apelación a la juventud), ya a principios de la década siguiente el panorama sociopolítico cambió ostensiblemente. La transgresión se transformó en moda, siendo adoptada como tópico por los medios de comunicación y la cultura dominante, vaciándola de su componente experimental y cristalizándola como fundamento de nuevos y promocionados modos de consumo, convirtiéndose así en funcional a la ideología neoliberal implementada en el país por el gobierno de Carlos Menem (1989/1999) y continuada en el de Fernando De la Rúa, hasta la crisis de 2001. Ante semejante despliegue, las manifestaciones teatrales del *under* quedaron desactivadas.

También motivos intrínsecos a su propia estética llevaron a su agotamiento. Después de la novedad y transgresión iniciales, el fenómeno no pudo tomar un rumbo que redoblara la apuesta y, rápidamente, las propuestas se transformaron en la búsqueda del efecto inmediato. Así, la crítica comenzó a denunciar la reiteración y a propugnar por un cambio de rumbo, fundamentalmente bregando por la aparición de una nueva generación de dramaturgos, lo que también sucedería en los años noventa.

CONSIDERACIONES FINALES

En el presente trabajo hemos analizado las características de la actuación desarrollada en el cine argentino de la transición democrática y en el fenómeno *under*, que irrumpió en el teatro porteño durante el mismo período. Describimos estas formas actorales a partir de su dimensión histórica, en tanto surgidas de las características del campo teatral argentino desde su constitución. Teniendo en cuenta lo antedicho, partimos de la hipótesis de la existencia de una dimensión política en estas poéticas de actuación, dado que las mismas son portadoras de una noción de representación y de sujeto.

En primer lugar, hemos analizado cómo el cine de la transición democrática estableció una continuidad con la tendencia que ocupaba la centralidad del campo teatral desde la década del treinta. La misma se basaba en la preponderancia de la transitividad del enunciado, según la caracterización de la noción de representación realizada por Louis Marin (Chartier 1996). El *under*, en cambio, optó por la preponderancia de la actuación como fundamento del hecho escénico, lo cual supuso la puesta en primer plano de la reflexividad de la representación.

En efecto, mientras el realismo necesita de una corporalidad que no obstruya la comunicación del referente, optando por la significancia, la organicidad y el equilibrio de un cuerpo que se vuelve así “productivo” para la función social adjudicada al enunciado teatral o cinematográfico, los jóvenes actores del *under* optaron por el provocador ofrecimiento de un cuerpo revulsivo, lúdico y sexualmente transgresor. En tanto el teatro realista y el cine del retorno democrático afirmaron la preeminencia del autor y del director como garantes de la transmisión de un mensaje, el *under*

prescindió de instancia directorial y se apropió de la vocación deconstructora de la poesía neobarroca.

En definitiva, el cine de la transición democrática hizo suyo el postulado de una función didáctica del arte sobre el público, que desde hacía décadas el teatro independiente había impuesto en el campo teatral. Y en esta sintonía, optó por la identificación de un espectador ideal (el ciudadano común de clase media) a partir de la exposición realista de un conflicto de carácter privado que, no obstante, hallaba sus causas profundas en los hechos públicos del pasado reciente o en una idiosincrasia perniciosa que era necesario revisar. El actor del *under*, en cambio, intentó escapar de la imposición hegemónica del realismo y sus preceptos, interpelando al público con la novedad de una propuesta escénica basada en el *cuerpo a cuerpo* sin distancia, donde la sorpresa y el riesgo no se resolvía en un mensaje racional y unívoco. Por ello, el cine recurrió a una nómina de actores que ya venía desempeñándose antes de la dictadura y que, más o menos explícitamente, tenían internalizado el ideal del actor militante impuesto por la escena independiente. Los jóvenes artistas que debutaban por esos años, en cambio, solo respondían a un imperativo lúdico. Este aspecto, a la luz de las premisas hegemónicas, tornaba a sus propuestas vacuas e improductivas.

Si bien fue un fenómeno efímero, el *under* amplió el horizonte de expectativas del público, por lo que las posibilidades escénicas pasaron a incluir comportamientos, procedimientos y materiales otrora impensados. Así, durante los noventa surgió una nueva dramaturgia, propugnada por jóvenes escritores, que también se desempeñaron como directores de sus obras. Acordamos con Ricardo Bartís (2003) cuando afirma que estos dramaturgos tomaron las características que la actuación había adquirido en el *under*, para incorporarlas al texto dramático, propugnando la idea de que se podía hacer teatro de vanguardia desde una literatura de vanguardia, lo cual no le dejó resquicio a la creatividad del actor. Así, la preponderancia de la actuación en las propuestas teatrales declinó ostensiblemente. Gran parte de los logros del actor del *under* fueron apropiados por la “dramaturgia de los noventa” y, por consiguiente, desactivados.

De este modo, tanto a través de la formación de actores, como en sus consecuencias en la dramaturgia, los logros del *under* pasaron a formar parte de las herramientas y procedimientos disponibles en el teatro actual, razón por la cual consideramos que el fenómeno de “disolvió” en el campo cultural porteño. También la televisión incorporó a buena parte de esos jóvenes artistas en diferentes emisiones hasta hoy en día.

No obstante, no sucedió lo mismo con el cine, que reforzó su opción por la representación de la realidad, a partir de una toma postura ahora sí explícitamente estética. Nos referimos al denominado Nuevo Cine Argentino, categoría bajo la cual se incluye la obra de jóvenes realizadores como Adrián Caetano, Bruno Stagnaro y Pablo Trapero, entre otros. Este grupo continúa la tendencia existente desde los orígenes del cine argentino, por representar la marginalidad de los sectores populares y la constitución de la periferia geográfica, económica y social (Lusnich 2011), ahora exacerbada por las consecuencias nefastas de la aplicación del neoliberalismo. No obstante, el carácter distintivo del Nuevo Cine consiste en la exacerbación del realismo, mediante el rechazo

por la actuación estereotipada y la renovación del lenguaje verbal, aspectos que redundan en la elección de actores no profesionales, tendencia de la que *La deuda interna* (Miguel Pereira, 1988) constituye un notable antecedente.

Este modelo se ha extendido luego de la crisis de 2001, a tal punto que ya ha generado su propia parodia en el film *Estrellas* (Federico León y Marcos Martínez, 2007), uno de cuyos directores proviene, paradójicamente, del ámbito teatral.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bartís, Ricardo (2003): *Cancha con niebla*. Buenos Aires: Atuel.
- Chartier, Roger (1996): *Escribir las prácticas*. Buenos Aires: Manantial.
- Cuarterolo, Andrea (2011): “La memoria en tres tiempos. Revisiones de la última dictadura en la ficción industrializada de los inicios de la democracia (1983-1989)”. En: Lusnich, Ana Laura/Piedras, Pablo (eds.): *Una historia del cine político y social en la Argentina (1969-2009)*. Buenos Aires: Nueva Librería, pp. 339-363.
- Dubatti, Jorge (1995): *Batato Barea y el nuevo teatro argentino*. Buenos Aires: Planeta.
- Durán, Ana (1998): “El duelo”. En: *Inrockuptibles*, I, pp. 27-29.
- España, Claudio/Manetti, Ricardo (1999): “El cine argentino, una estética comunicacional: De la fractura a la síntesis”. En: Burucúa, José (dir.): *Arte, Sociedad y política 2. (Nueva Historia Argentina, 11)*. Buenos Aires: Sudamericana, pp. 280-310.
- Jauss, Hans (1976): *La literatura como provocación*. Barcelona: Península.
- Kaplan, Andrea (2006): “Una pedagogía del buen cuerpo: Modelos, conductas, símbolos. Representaciones del cuerpo durante la última dictadura militar argentina”. En: *Medios, Comunicación y Dictadura*, <http://www.mediosydictadura.org.ar/academicos/tesinas/kaplan_cuerpo.doc> (14.06.2010)
- Kruger, Clara (1994): “La revisión del proceso militar en el cine de la democracia”. En: España, Claudio (comp.): *Cine argentino en democracia. 1983-1993*. Buenos Aires: FNA, pp. 55-67.
- Lecoq, Jacques (2004): *El cuerpo poético*. Barcelona: Alba.
- Lusnich, Ana Laura (2011): “Introducción. El cine político y social en la Argentina entre 1969 y la actualidad”. En: Lusnich, Ana Laura/Piedras, Pablo (eds.): *Una historia del cine político y social en la Argentina (1969-2009)*. Buenos Aires: Nueva Librería, pp. 23-42.
- Liotard, Françoise (1981): *Dispositivos pulsionales*. Madrid: Fundamentos.
- Margulis, Mario (comp.) (1994): *La cultura de la noche*. Buenos Aires: Espasa Hoy.
- Mauro, Karina (2011): “Alcances y límites de una perspectiva canónica: La Actuación entre las nociones de ‘representación’ y de ‘interpretación’”. En: Larios Ruiz, Shaday/Mauro, Karina/Amador Cervantes, Christopher: *Escenarios post-catástrofe. Primer Premio de Ensayo Teatral*. México: Artezblai, pp. 53-99.
- Mazzei, Daniel (2011): “Reflexiones sobre la transición democrática argentina”. En: *PolHis*, 7, pp. 8-15.
- Minelli, María Alejandra (2006): “Algunas formas menores en la cultura argentina de fines del siglo xx”. En: *Astrolabio*, 2, <<http://www.astrolabio.unc.edu.ar/articulos/nuevosfrutos/articulos/minelli.php>> (24.09.2010).
- Moreno, María (2003): “La generación del 80”. En: *Página 12*, 28.12.2003, <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-1149-2003-12-28.html>> (24.01.2011)
- Pellettieri, Osvaldo (1990): *Teatro argentino actual*. Ottawa: Girol Books.

- (1997): *Una historia interrumpida. Teatro argentino moderno (1949-1976)*. Buenos Aires: Galerna.
- (dir.) (2001): *Historia del teatro argentino en Buenos Aires V*. Buenos Aires: Galerna.
- Ponce de la Fuente, Héctor (2002): “Severo Sarduy, o el sentido de saber de dónde son los cantantes”. En: *Cyber Humanitatis*, 23, <http://web.uchile.cl/vignette/cyberhumanitatis/CDA/texto_simple2/0,1255,SCID%253D3539%2526ISID%253D258,00.html> (8.11.2010).
- Pujol, Sergio (2003): “Rebeldes y modernos. Una cultura de los jóvenes”. En: James, Daniel (dir.): *Violencia, proscripción y autoritarismo (1955-1976.)* (Nueva Historia Argentina, 9). Buenos Aires: Sudamericana, pp. 281-327.
- Sala, Jorge (2009): “Políticas de la memoria y política cultural en el ‘cine de la democracia’”. En: *Revista Afuera, Estudios de Crítica Cultural*, IV, 7, <<http://www.revistaafuera.com/NumAnteriores/pagina.php?seccion=Articulos&page=02.Articulos.Jorge.Sala.htm&idautor=35>> (17.01.2014).
- (2014): “La televisión como ámbito de confluencia entre el cine y el teatro durante los tempranos sesenta. El caso de *Historias para jóvenes*”. Ponencia inédita presentada en el IV Congreso de la Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual (AsAECA), Rosario, Argentina. 13-14 de marzo de 2014.
- Stanislavski, Constantín (1997): *Un actor se prepara*. México: Ed. Constanca.
- Suriano, Juan (dir.) (2005): *Dictadura y democracia (1976-2001)* (Nueva Historia Argentina, 10). Buenos Aires: Sudamericana.
- Szondi, Peter (1994): *Teoría del drama moderno (1880-1950)*. Barcelona: Destino.
- Tirri, Néstor (1973): *Realismo y teatro argentino*. Buenos Aires: La Bastilla.
- Trastoy, Beatriz (2002): *Teatro autobiográfico*. Buenos Aires: Nueva Generación.

Fecha de recepción: 03.10.2014

Fecha de aceptación: 12.06.2015

l Karina Mauro es doctora en Historia y Teoría de las Artes por la UBA e Investigadora Asistente del CONICET. Se especializa en teoría e historia de la actuación en teatro y cine. Directora del Proyecto UBACyT “Los trabajadores del espectáculo en Buenos Aires: la especificidad laboral como condicionamiento de su situación social, cultural y gremial (1902-1955)”. Además, es profesora titular de Historia Sociocultural del Arte I y II (UNA), y docente regular de Psicología del Arte (Facultad de Filosofía y Letras, UBA). Investigadora del Instituto de Arte Argentino y Latinoamericano “Luis Ordaz”, Facultad de Filosofía y Letras, UBA. Ha realizado numerosas publicaciones y presentaciones en congresos nacionales e internacionales. Organizó el I Coloquio del Actor Popular. Es actriz y cantante.