

Stefan Eiter

Resistiendo la crisis: el teatro porteño

A pesar de la crisis, Buenos Aires sigue siendo una de las metrópolis más activas de América Latina en materia de teatro. El número de auditorios y pequeñas salas en el centro de la ciudad es impresionante, ofreciéndose los fines de semana más de sesenta espectáculos. Hay tantas opciones para *ver* como para *hacer* o *estudiar* teatro, puesto que la mayoría de los directores y actores no pueden vivir de su trabajo artístico y se mantienen por medio de la docencia. Llama la atención la frecuencia con la cual uno conoce a jóvenes de clase media que estudian o hacen teatro (o hicieron alguna vez). Para algunos es un sueño profesional, para otros una actividad de tiempo libre, y para muchos forma parte de una búsqueda del yo con un toque psicoanalítico. Parece que la crisis económica incluso aumentó el interés en la formación teatral: “Ya que hoy en día nadie encuentra trabajo en ningún lado, también puedo estudiar lo que quiero”, dicen muchos jóvenes. A veces se escuchan quejas de que las numerosas ofertas teatrales ya no encuentran su público: por la poderosa influencia de los medios masivos, fenómeno universal descrito hasta el cansancio, y también por la dramática pauperización de la clase media argentina. Pero sigue existiendo un hambre de cultura, y en especial de teatro, como lo demuestran las reacciones entusiastas del público ante las ofertas gratuitas o muy baratas que se presentan de vez en cuando. Cuando en septiembre de 2001 el Festival Internacional de Teatro ofrecía gratuitamente espectáculos nacionales, se formaban largas colas de público joven horas antes de cada función.

El hecho de que el teatro porteño sobreviva en medio del desastre económico tiene que ver con sus mecanismos de producción, muy distintos de los europeos. Mientras que en Europa domina una densa red de teatros subvencionados, el teatro porteño es producido desde tres sectores: el teatro comercial, unos pocos teatros subvencionados y un sector independiente, denominado *off* o *under*. Las salas, salitas y grupos del *off* forman un ambiente vital, altamente productivo, pero caótico y complejo a la vez. Es frecuente que en los proyectos de estos grupos el director y el autor sean la misma persona, y que el texto se vaya configurando durante los ensayos, en un proceso de creación colectiva. Aplicarle a este sector la distinción europea entre teatro “aficionado” y teatro “profesional”, no tendría sentido. Los escasos recursos oficiales que había para el teatro independiente —como las coproducciones con el Teatro San Martín y las subvenciones del Instituto Nacional del Teatro— desaparecieron con la crisis financiera a finales de 2001, y lo que queda son algunas fundaciones privadas o las coproducciones con el extranjero. Vivir del teatro es el privilegio de una minoría cada vez más pequeña. El resto de los que participan se mantiene por medio de la docencia, la televisión, o del trabajo en otros rubros.

La imposibilidad de producir profesionalmente implica sin embargo una gran libertad artística, particularmente fascinante en el teatro *off*. Se empieza a ensayar con recursos técnicos mínimos, sin saber dónde ni cuándo va a ser el estreno, ni si se va a ganar algo de dinero. Mientras que en Europa una producción lleva seis u ocho semanas de ensayos diarios, en Buenos Aires se hacen unos pocos ensayos por semana. Por otra parte, se da el “lujo” de procesos de producción que duran de 12 a 18 meses, lo cual sería impensable bajo condiciones europeas. Esto permite largas

búsquedas de expresión e improvisación, intensas reflexiones sobre el texto y extensos experimentos estéticos. En el peor de los casos, el resultado de estos procesos es teatro *amateur*, en el caso ideal, espectáculos orgánicamente madurados de altísima calidad. Los recursos técnicos y escenográficos de este tipo de espectáculos suelen ser mínimos, lo que produce una estética de la reducción, de la escasez. En algunos trabajos se explotan intensamente la metáfora y el símbolo para multiplicar el valor semántico de los pocos objetos usados. Y normalmente se dispone para las funciones de salas pequeñas para 20, 50 o (como máximo) 100 espectadores, y a veces tan sólo de casas privadas.

Estos espectáculos montados “al margen” de la cultura dominante, no siempre se quedan ahí: en los últimos años, algunos espectáculos producidos en condiciones *off* terminaron siendo vistos por miles de espectadores – como fue el caso de *Cachetazo de campo* (1997) de Federico León y *Maquina Hamlet* (1995) del grupo “El Periférico de Objetos”. Con frecuencia obras del *off* son invitadas a participar en el circuito oficial. También crece el interés en el extranjero, sobre todo en Europa, por estas producciones: muchos espectáculos llegaron a presentarse en festivales internacionales; varios grupos consiguieron organizar coproducciones con festivales y teatros europeos; y en los primeros meses de 2002, dos (!) equipos de televisión alemana filmaron sendos documentales sobre el teatro porteño. Este interés por parte de los europeos llevó a algunos directores y dramaturgos a producir obras para estrenarlas fuera del país y reponerlas luego en Buenos Aires, lo que permite a los grupos sobrevivir y trabajar en condiciones “seguras” y profesionales. Una consecuencia negativa de esta situación, es que los organizadores de los festivales europeos deciden quién puede pro-

ducir profesionalmente en Buenos Aires y vivir de su trabajo –y quién se queda económicamente en un estado “aficionado”– conllevando, además, el peligro de una alienación del público argentino.

Los últimos diez años vieron aparecer una variedad enorme de estilos y estéticas, lo que dificulta dar una panorámica del quehacer teatral porteño. Cabe solamente marcar el cambio fundamental que se experimentó a principios de los noventa, y perfilar brevemente algunos representantes de las nuevas tendencias.

Desde los años sesenta dominaba en Buenos Aires un modelo teatral que tuvo su punto culminante con el movimiento de “Teatro Abierto” en los ochenta, cuando la resistencia contra la dictadura unía a la gente de teatro con el público. Este modelo vinculaba el realismo social con el compromiso político: ser un espejo de la realidad –aunque sea un espejo que “estiliza”– y mostrar claramente lo que está mal y lo que hay que cambiar –¡y que el cambio es posible!– era (con una simplificación algo irrespetuosa) el programa estético-ideológico de “Teatro Abierto”. A partir de los noventa, paralelamente al triunfo (aparente) del neoliberalismo de Menem y a una creciente despolitización de la sociedad argentina, este modelo de realismo social y compromiso político se fue agotando y surgieron nuevas tendencias. En vez de tender a una representación de la realidad, los artistas más jóvenes ven la acción escénica como un simulacro cuya artificialidad es expuesta explícitamente. Estos mundos artificiales suelen tener una estructura fragmentaria y compleja, compartiendo muchas de las obras cierto gusto por lo absurdo, lo carnalesco y lo grotesco. Ya no se trata de transmitir un “mensaje”, sino de permitir que las obras se abran a múltiples lecturas y de proponer al espectador el trabajo de completar el “sentido” por su propia cuenta.

Uno de los primeros en romper radicalmente con el realismo social fue Ricardo Bartís, que sigue desarrollando su modelo teatral desde el famoso estreno de *Postales Argentinas* en 1989. Bartís utiliza frecuentemente sujetos y materiales textuales de la tradición argentina, como letras del tango y textos de Arlt o de Discépolo, pero los deconstruye y usa los fragmentos como material para una caótica búsqueda improvisada. El resultado son estructuras que abren nuevos sentidos a los materiales conocidos. Un buen ejemplo de este procedimiento es *El pecado que no se puede nombrar* (1998), armado casi exclusivamente con fragmentos de *Los siete locos* y *Los lanzallamas* de Roberto Arlt. La situación básica de siete locos preparando una revolución que quieren financiar con una cadena de prostíbulos es producto del mundo imaginario de Arlt, pero Bartís lleva el absurdo al extremo: en su montaje, los siete hombres efectivamente abren un prostíbulo donde, por misoginia, ellos mismos hacen de todo: de prostitutas, de rufianes y de clientes. Mientras se comportan como grandes estrategas de la revolución, se revelan como siete fracasados, material-, social- y sexualmente. La obra se puede leer como doble metáfora: las estructuras de poder internas del grupo recuerdan la manipulación de las masas a través de la confusión ideológica, como se podía y se sigue pudiendo observar en la historia argentina (campeones de esta suerte de manipulación siguen siendo los peronistas). La búsqueda desesperada, ineficaz y desorientada de un cambio revolucionario remite a la actual paralización de una Argentina que mayoritariamente no cree en los proyectos de la izquierda y que ve poca posibilidad de cambiar su destino, porque, a fin de cuentas, los argentinos sienten que ya no son los dueños de su propio país.

Bartís también cumple un papel importante como docente. En su estudio “Sportivo teatral” enseña teatro como algo deliberadamente artificial, y el resultado muchas veces es un estilo de actuación “expresionista” que tiende a la caricatura. En procesos de improvisación con los estudiantes, Bartís trata de explotar la fuerza creativa del caos para desarrollar escenas y obras. Muchos directores de la nueva generación pasaron por su escuela: Rafael Spregelburd, Federico León, Beatriz Catani, Jorge Sánchez, Sergio Boris, Cristian Drut y Analía Couceyro.

Otro protagonista de los cambios de los noventa es Daniel Veronese, conocido en un principio como codirector del grupo “El Periférico de Objetos”, que trabaja con muñecos y objetos. Fuera de este grupo, Veronese estrenó en 2001 dos obras de estructuras muy distintas entre sí: *Mujeres soñaron caballos* es la visión alienante de una constelación familiar destinada a la incomunicación, el conflicto y la violencia gratuita. *Open House*, estrenada días después, comparte la visión pesimista de *Mujeres soñaron caballos*, pero en vez de representar situaciones y conflictos compartidos verbalmente por los personajes, propone un teatro puramente visual: un grupo de estudiantes de la escuela municipal de arte dramático ocupa el escenario sin moverse mucho y mantiene monólogos cortos sin vinculación entre sí, acompañados éstos por el suave sonido de un bajo eléctrico. Cada uno de ellos representa un estereotipo: el chico marginal, la chica sexy, la “reventada”, etc. El espectáculo se parece a un desfile o “supermercado” de actores que se ofrecen de acuerdo a sus facultades miméticas, como si dijeran: “Puedo representar tal tipo, soy linda, puedo bailar, también puedo llorar si es necesario...”. Leída así, la obra adquiere sentido como una visión cínica de la situación de los actores mismos, que terminan

su carrera sin gran expectativa laboral. En 2002 “El Periférico de Objetos” estrenó dos obras en Europa: *La última noche de la humanidad* en base a un texto de Karl Krauß, y *Apócrifo 1: El suicidio* en base a textos de Veronese.

El autor, director y actor Rafael Spregelburd experimenta en sus obras con las estructuras del lenguaje. En 2001 estrenó *La escala humana*, que escribió y dirigió junto con Javier Daulte y Alejandro Tantanian. Superficialmente la obra se parece a una “comedia negra” convencional con un toque argentino: situada en el garaje de una familia de clase media porteña, la acción se desencadena a raíz de un asesinato cometido por la madre. A partir de allí los hechos se precipitan: los hijos tratan de esconder el crimen enterrando el cuerpo desmembrado de la víctima en el jardín, luego aparece un policía que se convierte en amante de la madre, etc. En un segundo momento, se nota que las acciones de esa familia no tienen ningún sentido práctico y ni siquiera psicológico. Todos los motivos con que se justifican en sus discusiones son, de hecho, absurdos, tienen sentido solamente a nivel del lenguaje. La madre justifica el asesinato de la vecina, casi una desconocida, con su odio hacia el padre muerto hace años: no es un motivo verdadero, es la parodia de un lenguaje psicoanalítico típicamente porteño. Lo estupendo de la obra de Spregelburd, Tantanian y Daulte es que estas situaciones absurdas y construidas desde la parodia del lenguaje son representadas con altísima autenticidad y naturalidad actuarial, lo que hace que la obra parezca un drama psicológico-realista.

El joven dramaturgo Federico León llamó la atención sobre todo con *Cachetazo de campo* (1997) y *Mil quinientos sobre el nivel de Jack* (1999). La última pieza, todavía girando por los festivales internacionales, representa un cuarto de

baño hiperrealista. Una anciana y su hijo esperan en la bañera al padre, que está perdido en un espacio “acuático” de donde no vuelve. El agua aparece como metáfora del padre y de su ausencia, y cada acción, cada objeto que tiene que ver con este elemento, se relaciona con él: el hijo lo busca en un traje de buzo, la madre recibe un caracol de mar como “regalo”, el hijito de la novia del hijo, cuyo padre también se ahogó, supera su miedo al agua metiéndose en la bañera... Estas escenas suelen ser interpretadas por la crítica como una alusión a los desaparecidos que los militares arrojaban al Río de la Plata, pero poco en la obra confirma esa lectura. No es la manera en que los padres desaparecieron, sino el hecho de su pérdida como evento enigmático y existencial lo que cuenta para los cuatro personajes reunidos en ese baño, que luchan por aceptar la pérdida y tratan de reemplazar simbólicamente al padre. Una constante en los trabajos de León es su interés por experimentar con las figuras en el escenario no en tanto actores que representan determinados personajes, sino como personas que “están ahí” y narran a través de su edad, su aspecto físico, su biografía privada. En otra de sus obras, *Museo Miguel Ángel Boezio* (1998), se ve a un veterano de la guerra de las Malvinas, loco, leyendo documentos de su vida y ejecutando diversas acciones, dirigido por León a través de auriculares.

Como León, también Beatriz Catani está en los comienzos de su carrera artística. En 2002 estrenó *Ojos de ciervo rumanos* que, similar a las obras de León, trabaja con un sistema individual de símbolos: en un mundo que sólo consiste de unas macetas, un padre mantiene a su hija en una dependencia perversa, tratándola como una planta, moviéndola de una maceta a otra y alimentándola con jugo de naranjas que exprime en su hombro, como

reemplazo de la leche materna. Todo empezó con un acto violento que remite al mítico nacimiento de Diónisos: el padre le robó a la madre el feto de la hija, se lo cosió en su ingle y la parió. Durante la obra, la hija descubre este secreto, y la madre se va apoderando de ella como una fuerza impersonal. Esta pieza es otro ejemplo más de la construcción de mundos fantásticos con símbolos y recursos técnicos mínimos.

Su particular existencia al margen de lo comercial y lo oficial le ha permitido al teatro porteño sobrevivir a la crisis. Si la emigración no le roba los talentos jóvenes y la pauperización no le quita el público, el teatro de Buenos Aires tiene todo el potencial creativo para seguir resistiendo.

Stefan Eiter estudia dirección de teatro en el Seminario Max Reinhardt de Viena. Entre septiembre de 2001 y junio de 2002 estuvo en Buenos Aires, preparando su tesis Aus den Fetzen der Wirklichkeit, que estudia la obra de Ricardo Bartís, Federico León y Beatriz Catani.

Walter Bruno Berg

Entrevista a Carlos Monsiváis

W. B. B.: Carlos, usted acaba de regalarme uno de sus últimos libros: *Las herencias ocultas del pensamiento liberal del siglo XIX*. ¿En qué medida estas herencias son “ocultas”? A este respecto hay un artículo muy interesante de Halperín Donghi en el que él pretende que la herencia liberal de México es aún más fuerte que la de Argentina.

C. M.: Son ocultas en la medida en que se las relega por inútiles, por anacrónicas, por pre-modernas. Se ha urdido un culto delirante a la modernidad que elimina como casi todo el pasado y reduce el

conocimiento histórico a su mínima expresión. Creo que Tulio Halperín tiene razón. Es muy vigorosa la tradición liberal de México, entre otras cosas por haber cortado efectivamente la relación de dependencia del Estado con la Iglesia católica. En Argentina, al presidente de la República todavía se le obliga a una profesión de fe ostensible, en México eso queda al arbitrio de cada presidente, y desde el siglo XIX, gracias a los liberales, se fomentó un clima de tolerancia restringido por muchos años sólo a la Ciudad de México, pero importantísimo: el divorcio se aprueba antes que en los demás países latinoamericanos, la obligatoriedad de los votos eclesiásticos se anula ante la ley, etcétera. Y en 1860 la idea misma de la libertad de cultos es una gran novedad. Los liberales crean los espacios de libertad sobre los cuales se constituye la nación. Y así persista la influencia del clero católico, no tiene el peso advertible en otros países, y ahora que lo intenta recobrar, lo hace ante una sociedad crítica que así no sepa con detalle en qué consistió el pasado, no va a renunciar a sus libertades.

W. B. B.: Tuvimos tres días de coloquio¹ con su interesantísima conferencia de inauguración sobre la cultura popular. ¿Cómo ve usted nuestros esfuerzos por acercarnos a los problemas de la identidad y la alteridad?

C. M.: Así algunas aproximaciones no me quedan claras, el conjunto me parece muy importante, porque está vinculado a situaciones muy específicas. En América Latina el multiculturalismo no opera, no es todavía el tema, en cambio la diversidad sí, la alteridad; se descubre desde hace casi veinte años lo diverso y lo conformado por alteridades en el panorama latinoamericano. Fracasa el esfuerzo de la derecha por unificarlo todo y sostener que no hay tal cosa como la alteridad o que la alteridad traiciona la identidad. Ahora se