

Óscar Cornago/Lorena Verzero

## Historia y esperpento: Bartís celebra el Centenario de la Patria\*

Ya en tiempos de Valle-Inclán el esperpento demostró su eficacia para expresar la verdad de la historia, la otra verdad, la que queda oculta tras la cara oficial de la representación. Ésta se desvela en el acto de su escenificación, cuando el mundo es mirada con ojos teatrales, desde la distancia socarrona del demiurgo, que descubre a sus protagonistas, atareados en alguna importante ceremonia social, como “gente grande encerrada en la oscuridad haciendo cosas tontas”, que es la definición que ofrece Bartís de sus personajes, recogida en su volumen de textos, críticas y entrevistas *Cancha con niebla. Teatro perdido: fragmentos* (ed. Jorge Dubatti. Buenos Aires: Atuel 2003, p. 116). Posiblemente, sea el teatro del creador porteño una de las expresiones escénicas más acertadas para dar vida a la obra del difícil dramaturgo gallego.

El teatro de creación de Buenos Aires, pensado y sostenido para y por la cualidad de sus actores, no se podría entender sin el trabajo del director Ricardo Bartís durante los años noventa, que ha marcado con una huella inconfundible a través de su labor docente desde su sala del Sportivo Teatral a autores, directores y actores –¿cómo separar estas instancias?– de las últimas generaciones. Su modo de entender la creación teatral, basada en improvisaciones, genera un espacio de actuación de intensa

condición física, sobre el que se va construyendo la obra con un enorme efecto de realidad y concreción, en ningún momento sometida a una imposición textual. Ésta es la clave. Pero esto no le ha impedido, sino al contrario, trabajar sobre distintos autores, combinando un alto grado de afinidad dramática a diversos mundos ficcionales con su personal creatividad escénica, que se ha visto proyectada desde estos mundos. Recordemos, por ejemplo, la afortunada traducción escénica que encontró la literatura de Roberto Arlt en *El pecado que no se puede nombrar* (1998). Su último estreno, *De mal en peor* (abril 2005), se recrea en el mundo dramático de Florencio Sánchez, tomando sus nudos temáticos y relaciones de conflictos familiares, pero sin seguir una obra determinada de él.

Este modelo de creación actoral se ha traducido en un teatro muy normal y muy extraño al mismo tiempo: normal en cuanto a su apariencia externa, voluntariamente distanciada de fórmulas vanguardistas prodigadas en las últimas décadas desde lo que Bartís llamaría la oficialidad europea; extraño, por la realidad emocional y la concreción física que estalla tras esas superficies dramáticas. Esto le ha permitido hacer un teatro, ya desde aquellas *Postales argentinas*, de 1988, con un componente crítico y social que es sentido por el público como algo muy cercano, sin necesidad de estar aludido directamente en la trama dramática. En *De mal en peor*, las referencias históricas, minuciosamente expuestas en el programa de mano, adquieren una precisión desacostumbrada. El espacio escénico, aprovechando las distintas dependencias de la sala, reconstruye la casa de una familia de clase alta venida a menos, que trata de aferrarse por todos los medios imaginables a su posición social. Un rocambolesco episodio histórico, detrás del cual se adivina la son-

\* Esta entrevista tuvo lugar en el Sportivo Teatral, en Buenos Aires, el 11 de marzo de 2005. Agradecemos a Ricardo Bartís la amabilidad.

risa socarrona del autor, da pie a la obra: la petición del Presidente Sarmiento al gobierno norteamericano de enviar 65 maestras para “la alfabetización popular y el desarrollo educativo”, dice el programa de mano. Mary Helen Hutton es una de estas maestras, raptada por los indios y rescatada tres décadas después. Reconocida como la única superviviente de “Las 65 valientes”, es indemnizada con títulos del Estado y entregada a esta familia con el compromiso de realizar un pequeño museo, con estatuas vivientes incluidas, como muertos rescatados del pasado de la memoria histórica, a cuya visita es invitado el espectador al comienzo de la obra. La familia descubre en estos títulos perdidos una posibilidad de salvación a su ruina, pero la anciana, con un tocado indígena sobre su camisión blanco, apenas recuerda algo de inglés, idioma en el que la familia trata desesperadamente de comunicarse con ella.

Como en el caso de Valle-Inclán (quien no dejó de elogiar la obra de Sánchez con motivo del estreno de *Los muertos* en Madrid, en 1913), pero en un plano escénico, Bartís crea un abigarrado fresco de personajes estafalarios, que sin embargo no dejan de tener un poso de humanidad, derivado de las pasiones que los agitan. Los personajes aparecen con sus cuerpos apretados en el espacio, como también los quería Valle, atrapados en la historia (de la representación), que es la maquinaria escénica a la que sirven al tiempo que la construyen, con sus cuerpos en tensión, sus gestos despiertos, sus aspavientos y celos, sus pasiones ridículas y deseos inconfesables. Los espectadores se reconcilian con ellos a través de la risa, no los perciben como ajenos, sino que terminan reconociéndose: estos personajes son también ellos; esa historia ridícula y trágica es también la suya. Bartís ofrece un cuadro vitriólico de la historia de Argentina, com-

parable a la historia de otras naciones latinoamericanas y el papel que en ellas ha jugado la clase acomodada, convertida luego en esa cada vez más mermada “clase media”, que trata de evitar el abismo de la pobreza, mientras que siente como una amenaza a esa masa de obreros y desempleados, formada en gran parte por indígenas. La caricatura adquiere una condición (escénica) real, capaz de cuestionar desde su realidad teatral la propia realidad del espectador; esa es su dimensión política. A través de un episodio situado para mejor en la víspera de la celebración del Centenario de la Patria se ofrece una imagen del pasado en la que se lee el presente con asombrosa claridad, la historia de ayer y la de hoy, repitiéndose la misma y diferente, como cada representación, rebosante de humanidad y de crueldad, estúpida y lúcida a la vez.

### Entrevista con Ricardo Bartís

**Ó. C.:** *En tu última obra, De mal en peor, hay un referente histórico explícito y la voluntad de trabajar sobre un período muy concreto de la historia de Argentina.*

**R.B.:** Sabíamos desde un comienzo que íbamos a trabajar sobre la construcción de un grupo familiar de un momento histórico específico, que era el de las horas previas al 25 de mayo de 1910, el Centenario de la Patria, porque nos interesaba el recorte histórico y político de 1880 hasta principios del siglo pasado como el momento donde se dirimen las formas y los modelos económicos y políticos que rigen la formación del Estado argentino. Es una etapa de gran convocatoria en el plano imaginario, que sitúa la obra en el territorio mítico, fundacional, y permite ese arrojamiento a ese mundo mitológico del pasado, muy simétrico al contemporáneo, donde la deuda no lo es sólo en tér-

minos de lo específico, de lo que se sabe que es una deuda económica que nos condena por generaciones y generaciones a los argentinos, deuda de algo de lo que no nos beneficiamos y que no recibimos; sino una situación más vasta, que sería la deuda en un sentido más metafísico, de cómo algo siempre parece deberse, y estar en un estado de deuda produce una debilidad permanente donde se van naturalizando conductas cada vez más horribles, o se está dispuesto a cualquier cosa en aras de empezar a liberarse de esa especie de espada de Damocles fantasmal, que sería estar en deuda, ser deudor.

**Ó. C.:** *Una de las claves de tu teatro es el modo de interpretación. ¿Cómo se llega a eso?*

**R. B.:** Al no partir de la obra, al no tener los personajes, y sobre todo, no tener plata que legalice el proyecto, el ensayo se convierte en un estallido cultural, en un intercambio pleno. La dirección trata entonces de establecer rápidamente un vaso comunicante de acuerdos que coloque la actuación en el estímulo de esa búsqueda poética de lo que es la actuación, que es como un grifo abierto de asociación inconsciente, promotora de formas, donde dependerá del talento y de la poética del actor que esas formas adquieran verdad escénica, en el sentido de no reconocer ninguna otra paternidad ni ningún otro sentido que la aparición instantánea de momentos de goce escénico, teatral.

**Ó. C.:** *La teatralidad surge entonces del propio trabajo con el actor, antes de tener...*

**R. B.:** ...el texto, claro. Y la lectura de Sánchez es importantísima. Primero, por la recuperación de un autor extraordinario y del cual el teatro rioplatense es deudor, por el tipo de salto que produce y por el tipo de modificación de las características de la literatura dramática que propone, que además se sustrae del peligro que

arrastra todo el teatro de la época posterior, que intenta tener un discurso político o social, y que serían situaciones de maniqueísmo, o específicamente didácticas, donde se afirma con cierta ingenuidad que los buenos son buenos y que los malos son malos. Sánchez complejiza esto enormemente; aún los personajes que son moralmente condenables están humanizados, y uno siente que son parte de una maquinaria que los excede y que los obliga.

**Ó. C.:** *¿A qué te refieres con “maquinaria”?*

**R. B.:** A la maquinaria social, a la máquina de lo que se debe ser, de cómo el propio sistema arroja a aquellos que supuestamente pertenecen al sistema, y los masaca. Lo que todo el mundo sabe que es el enunciado, el discurso de la honestidad basado en el robo, en la explotación, en la humillación absoluta que significa la explotación de unos hombres por otros, la pobreza y la naturalización de un sistema que promueve la acumulación estúpida de riquezas de unos y arroja a la mayoría a un estado de deshumanización total.

**Ó. C.:** *¿Esa reflexión sobre la Argentina de principios de siglo se podría aplicar en los mismos términos al presente histórico?*

**R. B.:** Claro, el comentario sobre una clase social degenerada que hay en la obra, la conciencia que tiene un personaje de pertenecer a una clase social degenerada, da la sensación de que se repite. Es muy simétrico el tiempo económico y político de 1880-1910 con lo que pasó en la década del noventa: la Argentina se endeuda y ese dinero se reparte entre grupos familiares y económicos concentrados...

**Ó. C.:** *Resulta irónico que en mitad de esa familia surja la figura de un poeta anarquista, que luego resulta ser un empresario nacional para terminar siendo en realidad un actor.*

**R. B.:** Ésa es una broma que se convierte en una excusa para seguir fundando un sentido. El joven anarquista y poeta y revolucionario, que en realidad cree ser un empresario nacional porque sirve como mozo en casa de gente importante, implica también un pensamiento sobre la peregrinación de la ideología de la clase obrera con aspiraciones burguesas o una disposición a cambiar de bando permanentemente, es decir, una visión no romántica del pueblo. No es que fuera anarquista, pero su forma de acceder es fundarse como un revolucionario dispuesto a quemar el mundo; después, es alguien que tiene una empresa de comidas; y después, en realidad, es un actor que actúa.

**Ó. C.:** *Esa clase alta mira con recelo a las masas obreras que ocupan las calles. ¿Se da ahí otro paralelismo con el momento actual de Argentina, sobre todo a partir de la crisis de 2001?*

**R. B.:** Ellos serían un sector venido a menos, lo que sería ahora una clase media acomodada problematizada por la crisis económica. Y es una clase que tiene aspiraciones y enunciados humanísticos, pero todo el tiempo está abrumada por la conciencia del abismo de la pobreza, y tratando de parecerse y de hacer los deberes de los sectores dominantes. En 1909 están en la calle las manifestaciones anarquistas y obreras, como ahora están las manifestaciones piqueteras, y la clase media está preocupada porque le cortan el paso. El espacio público alterado por la falta de comida, la ausencia de trabajo, el espacio público transgredido de manera permanente, no es pensado de esa manera; lo que es pensado es: “Bueno, que protesten, pero que no se los vea”. Por eso también la obra dice de que lo que es insoportable del populacho es su falta de resignación, el no aceptar el lugar de muerte y de silencio en el que las clases dominantes colocan al pueblo. Por eso irrita. No solamente

los piquetes irritan: irrita la música alta, las cumbias, los modales groseros... Pero no hay que ser ingenuo, no es un problema de modales: al poder la masa le molesta porque no está decidida a silenciarse, porque intenta existir, intenta ocupar la calle, manifestarse.

**Ó. C.:** *En esa masa existe un elemento erótico, es un rasgo recurrente en tu teatro.*

**R. B.:** Yo creo enormemente que la actuación debe erotizar el trazo, debe erotizar el cuerpo en el sentido más religioso, sin otra fe que en uno mismo, donde el actor momentáneamente acrecienta tanto su yo sólo para desvanecerlo, para poder alejarse de él: entonces tiene que hacer un movimiento que está dado naturalmente en lo teatral, colocándose como un objeto muy erotizado para la mirada.

**Ó. C.:** *¿Esa dimensión erótica estaría relacionada exclusivamente con lo teatral o puede tener una proyección política?*

**R. B.:** La dimensión política es natural en el teatro en la medida que el teatro crea una dimensión social en todo esto. Y esa conciencia de lo social momentáneo, donde hay una historia, narradores, circulación de ideas, hipótesis de afirmación de una cultura, etc., convierte el teatro naturalmente en político. Su forma constitutiva tiene formato político. Esto es independiente de la idea de que se piense en el teatro político, porque si el teatro cae en la política y pierde su carácter artístico, está obligado a afirmaciones de ideas y a acumulaciones de sentido que vienen necesariamente de la política y son contrarias al teatro y al arte. El teatro debe diluir esas cosas. Por supuesto que el campo crítico es esencial, porque si no hay campo crítico no hay una afirmación de la realidad. Eso que es dado en llamar la realidad también es una construcción, que es la dominante, y el teatro muestra cómo se puede construir. Por eso puede haber un teatro que sea afirmador de lo que es dado en lla-

mar la realidad y sus valores, y un teatro que entra en campo crítico, que no toma como rango de referencia lo que se da en llamar lo real, porque se lo toma como tal. Entonces tiene que crear un lenguaje poético que dé cuenta de esa opinión. En ese sentido, cada espectáculo es una discusión política y estética con lo real y con las formas de construcción de esa disciplina que es el teatro.

**Ó. C.:** *¿Cuál es el interés de la obra de Florencio Sánchez en la escena de hoy?*

**R. B.:** Hay que reconocerle el carácter de pionero a Sánchez, o de uno de los pioneros dentro del teatro argentino, que —como una especie de Strindberg argentino— interioriza de tal manera el conflicto, le da un carácter de tal nivel de complejidad que lo torna potente y estimulante situacionalmente. Eso también es una discusión con la modernidad y con algunas de las líneas modernas del teatro de Buenos Aires. Y por qué no decir con las vanguardias europeas, decadentes y manifiestamente exhaustas, apelando a mundos cada vez más abstractos, y entonces la verdadera abstracción del teatro —que es que alguien va a actuar, que va a producir un salto metafísico y va a generar emociones purgantes para su comunidad, y que es en la actuación donde se van a fundar las opiniones y las posibilidades de una cultura— no puede aparecer.

**Ó. C.:** *Uno de los problemas más discutidos del teatro actual surge del enfrentamiento con los textos dramáticos del pasado, de la dificultad de conjugar la creación de un lenguaje actoral propio con la expresión de un texto previo.*

**R. B.:** No digo que yo en este caso resuelva esos temas, pero son los temas contemporáneos en el mundo, no en Buenos Aires. En el mundo el teatro debe resolver algunos problemas que produce el relato, sin creer que va a ser tan fácil la solución como crear una serie de conven-

ciones visuales, que generan otro relato, pero que se liberan de la carga pesada del encadenamiento de las palabras. No podrá pensar que van a ser las alteraciones secuenciales y el ordenamiento interno de las escenas y cierta complejidad en la verbalidad lo que va a dar la posibilidad de la aparición de un nuevo lenguaje. No será, por supuesto, la repetición académica de los modelos legitimados, ya sean de vanguardia o de teatro oficial, que es lo mismo, porque lo que pasa es que es diferente el formato, pero la problemática que representan es exactamente la misma: es un teatro absolutamente aburrido, sin ninguna voluntad de forma profunda y sin ninguna necesidad de afirmar intensamente algo. Y eso produce espectáculos donde los cuerpos quedan sometidos al texto o a las imágenes de la dirección, y no pueden hacer estallar lo que es la potencia, lo que genera y mantiene, lo que multiplica la posibilidad de lo teatral, que es el desarrollo profundo del relato de actuación, que implica que alguien que actúa, y que eso tiene leyes que determinan todas las otras combinatorias.

**Ó. C.:** *La fuerte intensidad que generan esas actuaciones está ligada al uso de un espacio que subraya sus limitaciones, lo que a su vez puede explicar tus reticencias para mover tus obras por los escenarios del mundo.*

**R. B.:** Ésa también es la locura de hacerlo en un lugar para treinta personas; y esa también es una elección, no es solamente una situación que me arroja a la marginalidad. ¿Cómo salir de un lugar que es tan estimulante teatralmente? ¿Cómo vas a abandonar los juegos que parece promoverte? ¿Cómo no vas a aprovechar la idea de friso?, porque los actores actúan en dos metros de verdad. Y también querés afirmar algo que se produce: vos entrás a un lugar que es una casa, donde hay un museo, y donde te llevan... Hay algo reco-

leto, privado. Tenés la sensación de que estás espiando una experiencia, por un lado, por lo físico... Que no sería ninguna novedad, porque ya han pasado los años sesenta donde se ha explorado todo lo referido al espacio. Pero eso no significa que no haya que aprovecharlo, y no ver que la utilización del espacio también es un criterio ideológico y político, cómo se coloca el teatro ante la comunidad. Es un ejercicio de vínculo con la actuación. Vos ves todo. No hay ninguna forma de que el actor esté cubierto o protegido por algo. Es una relación casi física con la actuación.

**Ó. C.:** *¿Crees que estas limitaciones espaciales, pero también económicas, potencian la creatividad?*

**R. B.:** No sé si la potencian, lo que hacen es que uno esté dispuesto a no esperar a que alguien le dé el permiso para crear, que es lo que les pasa a los europeos, que están con una relación dependiente y adolescente con el Estado, donde necesitan todo el tiempo la garantía de la existencia de algo que no sea la pasión, que les dé legalidad, el subsidio, la subvención, etc. Ése es un problema serio, porque se empieza a tener dependencia de los medios, cuando en realidad el teatro se puede hacer con muy pocos medios. No es que yo aspire a morirme de hambre, pero si el Estado no me legitima el lugar que yo creo tener, no me debo sorprender porque el Estado torna ilegítimas cosas muchísimo más graves: acepta que la policía pueda seguir matando gente en la calle.

**Ó. C.:** *¿Entonces el modo de producción determinaría la ideología de un producto, también de un producto artístico?*

**R. B.:** En la producción del objeto artístico está presente la ideología y la visión del mundo. Difícilmente los lenguajes renovadores se hubieran provocado, porque esos creadores hubieran hecho un teatro a las maneras tradicionales. Era en el seno de las experiencias grupales de

ensayo donde se produjeron las aportaciones más singulares del siglo pasado. El teatro apuesta a lo intenso porque es claro lo parcial del vínculo, reivindica la totalidad porque está claro que nos vamos a abandonar. Como amantes desenfundados, uno se junta un tiempo, pero no es para toda la vida, es en este tiempo; con lo cual, esta conciencia nos hace más intensos que si tuviéramos legalizado el vínculo por pertenecer a una institución llamada grupo, institución, o lo que sea.

**Óscar Cornago** es investigador contratado en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas de Madrid. Se doctoró en Filosofía y Letras en la Universidad Autónoma de Madrid. Sus investigaciones se han centrado en el teatro, el cine y la literatura del siglo xx desde el punto de vista de la historia de las ideas estéticas y el pensamiento de la Modernidad.

**Lorena Verzera** es docente de la Universidad de Ciencias Empresariales y Sociales de Buenos Aires y becaria del CONICET (Consejo Nacional de Investigación Científica y Técnica). Desarrolla su investigación en GETEA (Grupo de Estudios de Teatro Argentino e Iberoamericano). Sus trabajos se centran en el teatro argentino en relación a los lenguajes populares y las configuraciones ideológicas.

**Sandra Carreras**

## Memorias en diálogo. Dos aproximaciones

En los últimos tiempos se ha registrado tanto en el ámbito académico como en la producción literaria, el cine y los medios de comunicación un aumento de la presencia de temas relacionados con la memoria. Este año, el 60° aniversario del fin de la Segunda Guerra Mundial y de la liberación de los campos de concentración fue objeto