

Teatro argentino 2001

Oswaldo Pellettieri

El interés de este trabajo es el de observar la situación actual de nuestro teatro y analizar la evolución de la escena nacional en el marco de una crisis económica, social y política inédita en el país.

El presente sólo puede ser explicado con relación a un pasado inmediato y su proyección en el futuro. Nuestro sistema teatral tiene una densidad propia cuya evolución, aún con ritmos variables y discontinuos, mantiene un carácter permanente. Es por eso que tendremos en cuenta las variantes pero también las cristalizaciones (Pellettieri, 1990: 11-13).

Si tuviéramos que señalar una constante dentro de la historia de nuestro teatro (y este hecho es extensible a numerosos países de Latinoamérica parecidos al nuestro), podríamos decir que ésta es el realismo. La tradición realista en nuestro teatro sería, según términos de Braudel (1958: 75-110) un fenómeno de la «larga duración». Así, por lo menos hasta hoy, los intentos por parte de nuestros teatristas de alejarse de la senda realista han concluido no en un regreso, ya que en historia ningún retorno es posible, pero sí en una síntesis entre las apropiaciones de procedimientos modernizadores de los campos teatrales de los países centrales y la tradición realista. Ejemplos de lo dicho son los textos de Roberto Arlt en la década del treinta llevados a escena por Leónidas Barletta en el Teatro del Pueblo o el derrotero que ha seguido el teatro de Griselda Gambaro, desde las puestas absurdistas de Jorge Petraglia en los sesenta, hasta los estrenos de Alberto Ure de los setenta a los noventa.

Para poder referirnos a la puesta actual es necesario, entonces, que nos remontemos a la puesta de fines de los ochenta y noventa, ya que las manifestaciones actuales no pueden ser estudiadas de manera puntual ya que carecemos de la perspectiva necesaria. Sólo pueden ser comprendidas si se les otorga un espesor sígnico mediante el análisis del pasado con el cual se vinculan.

En los sesenta apareció una variante del realismo que denominamos realismo reflexivo que impuso el canon realista-stanislavskiano-strasberiano, iniciado por autores como Roberto Cossa, Ricardo Halac y directores como Yirair Mossian, Augusto Fernandes, Agustín Alezzo y Carlos Gandolfo.

Todos ellos configuraron una poética ya con tendencia a la remanencia que, no obstante, continúa vigente en la actualidad. Se pretende trasladar los comportamientos probados del hombre medio a través del «trabajo interior» del actor.

Así, tanto en los noventa como en los primeros años de este siglo, podemos establecer los distintos modelos de puesta de acuerdo a la actitud adoptada frente a dicho canon en las siguientes categorías (Pellettieri, 1991; 1995).

- Las puestas que se presentan como continuadoras del realismo del setenta, canonizado en los ochenta.
- Las que estilizan ese modelo, es decir que se apropian de sus convenciones y las utilizan para sus propios fines estético-ideológicos.
- Las que parodian el modelo realista.

El teatro actual, de principios de siglo, se mantiene dentro de esta clasificación aunque, por supuesto, ha habido variantes, continuidades y también contaminaciones. Todo dentro de un panorama cultural, social y político que aparece como cada día más oscuro y que tuvo también a fines de los 80 su correlato institucional: el acceso al poder de Carlos Saúl Menem, la concreción de la denominada «posmodernidad indigente», la venta lisa y llana del país, la entrega de nuestro patrimonio, la realidad como «espectáculo», el aumento indiscriminado de la pobreza, la desindustrialización, los negociados, la corrupción. Un panorama desalentador en el que la relación entre teatristas y Estado se deterioró más y más (a pesar de la Ley del Teatro, que estableció la creación del Instituto Nacional de Teatro que subsidia a los grupos emergentes, que el gobierno de Menem no tuvo más remedio que aprobar por la presión del campo teatral, luego de vetarla).

Las tendencias iniciadas en los ochenta y los noventa (el teatro de la parodia y el cuestionamiento, el teatro de resistencia y el teatro de la desintegración) ocupan hoy un lugar importante en el campo intelectual. La puesta realista estilizada sigue vigente, aunque se percibe como levemente cristalizada. En cuanto a la puesta realista tradicional podemos decir que su remanencia está mucho más acentuada. De todos modos, y a pesar de lo afirmado anteriormente, los procedimientos realistas se hallan presentes en todas las puestas, aún en las más cuestionadoras al modelo.

Pasemos ahora al análisis del año que terminó en cada una de esas tendencias:

a) Continuación del realismo de los setenta:

Aparecen en los textos espectaculares una serie de significantes escénicos que funcionan como índices de la mencionada continuidad: una bús-

queda total del ilusionismo cuyo objetivo central es el de proporcionarle al espectador la sensación de estar presenciando un hecho real, borrando los límites entre la ficción escénica y el referente a través de signos actorales y escenográficos en función de los contenidos implícitos en el texto dramático. En suma, un desarrollo dramático confeccionado en función de una tesis realista. Lo interesante es que ya esta forma, que comenzó siendo puramente testimonial, aparece hoy en espectáculos comerciales como *La Bernhardt* de John Murrell con Alicia Berdaxagar y Jorge Suárez dirigidos por Eduardo Gondell o *Variaciones implícitas*, de Eric-Emmanuel Schmitt (con dirección de Sergio Renán y actuación de Oscar Martínez y Fernán Miras). Esta textualidad también se incluyó en el teatro de arte oficial del Complejo Teatral de Buenos Aires, que dirige Kive Staiff, un histórico del realismo progresista, representada por textos como *Cianuro a la hora del té*, de Pavel Kohut, dirigido por Leonor Manso y actuada por Juana Hidalgo e Ingrid Pelicori, y de textos «clásicos» del teatro argentino como *Los derechos de la salud* de Florencio Sánchez, dirigida por Luciano Suardi.

Otro histórico del teatro realista, el autor Roberto Perinelli, estrenó *Hombre de confianza*, dirigida por Julio Baccaro. Pero, sin duda, el estreno más esperado de esta tendencia fue *Pingüinos* de Roberto Cossa, la figura del realismo actual desde los años sesenta. Fue un fallido intento renovador cuyo artificio central está constituido por el cruce de la realidad presente y la realidad evocada en un mismo espacio-tiempo escénico de nuestra juventud de clase media. Busca mediante la armonización de los signos de la escena –la dirección, la espacialización– crear una atmósfera fragmentaria, de cruce pero con la limitación para el cambio que significa una textualidad firmemente anclada en lo real.

Finalmente, dos puestas de neta ortodoxia realista que se convirtieron en éxitos de público fueron *La bestia en la luna* de Richard Kalinosky con dirección de Manuel Iedvabni y actuación de Manuel Callau, Malena Sola y Martín Slipak y *El cerco de Leningrado* de José Sanchís Sinisterra, con la actuación de dos figuras fundamentales de nuestro teatro, Alejandra Boero y María Rosa Gallo, con la dirección de Osvaldo Bonet. Se trata de puestas tradicionales absolutamente cristalizadas que si bien están dentro de los gustos de un público amplio son residuales dentro del sistema.

b) Estilización del realismo para fines ideológicos propios

En este grupo de puestas la más representativa fue *El juego del bebé* de Edward Albee con dirección de Roberto Villanueva y la actuación de Norma Aleandro y Jorge Marale, que llamó la atención de un círculo de

público porteño interesado en ver «teatro serio» abierto a los cambios estéticos del teatro de arte. El resultado fue un realismo poético mezclado con recursos absurdistas y la semántica beckettiana a la Albee, que suma esta vez la característica posmoderna de fusionar ficción y realidad.

Dentro de esta tendencia se presentaron también *El día que me quieras* de Juan Ignacio Cabrujas con dirección de Julio Baccaro, *Israfel* de Abelardo Castillo con dirección de Raúl Brambilla, *Los pequeños burgueses* de Máximo Gorki con dirección de Laura Yusem, *El Sr. Puntilla y su criado Matti* de Bertolt Brecht con dirección de Claudio Hochman, *El sueño y la vigilia* de Juan Carlos Gené con dirección del autor, *En la columna* de Griselda Gambaro bajo la dirección de Helena Tritek, *Amanda y Eduardo* de Armando Discépolo con dirección de Roberto Villanueva, *Cuarteto* de Heiner Müller con dirección de Daniel Suárez Marzal, *Casa de muñecas* de Henrik Ibsen con dirección de Alejandra Ciurlanti.

En ellas no se transgrede el canon realista pero se producen focalizaciones e intensificaciones en los distintos niveles del texto espectacular. Se mantiene la tesis realista de los textos pero se busca probarla a través de un simbolismo que universaliza los conflictos y que responde al horizonte de expectativa de un público informado. Cuando los textos son ambiguos y no presentan tesis –como es el caso de *Cuarteto*– estos directores tratan de aclararlos en la puesta, de encauzar su pluralidad para que el espectador perciba un mensaje unívoco y descifrable.

c) Parodia del modelo realista

Son las que parodian al canonizado modelo realista, utilizando, al decir de Mijail Bajtin (1986: 179) «la palabra ajena en sentido absolutamente opuesto a la orientación ajena, entra en hostilidades con su dueño primitivo y la obliga a servir nuevos propósitos opuestos. La palabra (en este caso la escena) llega a ser arena de lucha entre dos voces». En el período del teatro porteño que analizamos se han dado de tres formas:

1. Puestas que tienen su origen estético e ideológico en la neovanguardia del sesenta, refuncionalizadas por la mezcla con la deconstrucción posmoderna, concretando una puesta opaca que se presenta a sí misma como un enigma a desentrañar para el espectador. Dentro de esta tendencia debemos destacar, desde los noventa hasta hoy, el estreno de *Mujeres soñaron caballos*, a Daniel Veronese. Continuator de la neovanguardia de los años sesenta que se había cristalizado en los setenta, Veronese ha incorporado procedimientos de la primera fase de dicho género, pero con «renovacio-