

# El nuevo teatro de Buenos Aires (1983-1992)

**C**on la declinación y clausura de la dictadura, hacia 1983, comenzó a configurarse en Buenos Aires una estética teatral diferente, con rasgos singulares. Dos hechos fundamentales condicionaron su afianzamiento: el ciclo de Teatro Abierto, especialmente 1981-1983; la normalización del país a partir de su reincorporación a las estructuras democráticas. Teatro Abierto trajo consigo un vivificante impulso de liberación creadora y la democracia dio el sustento indispensable para la libre expresión de los artistas y del público. Los años inmediatamente anteriores a 1983 resultaban hostiles para los nuevos teatristas. Cuenta Vivi Tellas que, en sus comienzos, colaborando con Los Redonditos de Ricota o Charly García en recitales de rock, vivió experiencias desagradables: «La gente nos tiró con cuanto tenía en la mano. Creo que era en esa época (1981, Teatro Coliseo) algo medio incomprensible lo que hacíamos, no había ningún grupo de mujeres en el rock en nuestro país, tampoco grupos de humor compuestos por mujeres, por otra parte estábamos en pleno "Proceso" y eso ya era "subversivo", la gente no sabía codificarlo» (Revista *Pata de ganso*, n.º 10).

Ya Teatro Abierto 82 dio cabida, por concurso, a un conjunto de proyectos de experimentación (entre los que figuró, por ejemplo, *El barco*, de Silvia Vladimírski) pero hacia 1984 el nuevo teatro (provisoria y vagamente reconocido como «teatro joven» o *underground* o también «off Corrientes») se manifiesta como un fenómeno diverso. Se trata de un *frente de actores y directores*, no de un conjunto de dramaturgos. Entre ellos, sin que la lista sea completa, figuran Los Macocos, Las Gambas al Ajillo, El Clú del Claun, el Grupo Danza/Teatro, el Grupo Teatral Dorrego, Los Melli, Grupo de Teatro al Aire Libre de Catalinas Sur, Vivi Tellas y los Festivales de Teatro Malo, Agrupación (sic) Humorística «La Tristeza», La Organización Negra, Batato Barea, Miguel Fernández Alonso, Alejandro Urdapilleta, Fer-

nando Cavarozzi (el payaso «Chacovachi»), Pompeyo Audivert, Raquel Sokolowicz, Beby Pereyra Gez, Claudio Hochman, Javier Margulis y «Los irresistible» (sic), Julien Howard, Grupo Teatro de la Libertad, Diablomundo, Periférico de Objetos, Grupo Sistema Límbico, André Carreira y la «Escena subterránea», Guillermo Angelelli, La Pista 4, entre otros.

La posición de estos grupos y artistas dentro del ambiente teatral comenzó siendo marginal y su circulación se limitó inicialmente a una cadena de salas específicas: Cemento, Centro Parakultural, Medio Mundo Varieté, El parque, Babilonia, Foro Gandhi, Centro Cultural Ricardo Rojas. Este último, dependiente de la Universidad de Buenos Aires, brindó un apoyo limitado: ofreció salas de actuación en no muy buen estado, parte del equipo de sonido e iluminación pero no otorgó subsidios ni sueldos (a excepción del Grupo Danza-Teatro) y las puestas debieron ser «a la gorra».

Paralelamente a la expresión de teatro de sala o de «cámara», se desarrolló una rica vertiente de *teatro callejero* que invadió todos los espacios públicos abiertos: calles, plazas, medios de transporte. Al respecto ha señalado Enrique Dacal en un trabajo sobre el «Movimiento grupal de los ochenta» la variedad de fenómenos nucleados por la expresión callejera:

Las 800 representaciones, entre 1984 y 1987, del *Juan Moreira* callejero por el Teatro de la Libertad; los casi tres años ininterrumpidos de *Boca-River* por el Grupo Teatral Dorrego; la *Escuela de payasos*, representada hasta el cansancio por el Clú del Claun; los 40.000 espectadores anuales, documentados para *El fuego* y el resto de su repertorio, por el Grupo Diablomundo; los años invertidos en exitoso césped por La Banda de La Risa para arribar al merecido reconocimiento por *Los Faustos: El sueño de una noche de verano* y el magnífico recorrido posterior de Libertablas, etcétera.

A casi diez años de iniciado el movimiento, la situación de los artistas y los espectáculos del nuevo teatro ha cambiado. La transformación se advierte en muchos aspectos.

En primer lugar, se han disipado en gran parte los prejuicios de muchos artistas, críticos e investigadores teatrales que subestimaban el movimiento. Hoy se tiene en cuenta a los creadores del *under* para premios, notas periodísticas, y esto habla de su reacomodación dentro del campo teatral porteño.

En segundo lugar, se produjo un fenómeno de decantación, de selección, y algunos grupos han sido desplazados por otros. Mientras las Gambas al Ajillo y Los Vergara, por ejemplo, luego de pasar por una experiencia de teatro comercial, han perdido su anterior convocatoria, otros artistas han consolidado su producción, se encuentran en marcado crecimiento y han cobrado prestigio (con algo de mítico) dentro del movimiento: Alejandro Urdapilleta, Pompeyo Audivert, Batato Barea (inesperadamente fallecido, acaso la figura más popular), Los Melli, La Organización Negra, Los Macocos, Javier Margulis.

En tercer lugar, es llamativa la casi total desaparición del teatro callejero en Buenos Aires. La eufórica invasión de las calles realizada por la Agrupación (sic) Humorística la Tristeza, Grupo de Teatro Libre, La Banda de la Risa, Grupo Teatral Dorrego, Teatro de la Libertad, etc., se ha disgregado y en algunos casos los grupos se han disuelto. Sólo quedan dispersas muestras de un ya viejo esplendor. La mayoría de sus actores se han ubicado en espectáculos de sala. En forma más aislada, persisten Chacovachi, la Escena Subterránea dirigida por André Carreira, la Agrupación Humorística Lanza Zancos, Los Delfines del Asfalto, La Runfla, los grupos Centro Murga Yo lo vi y Los Quitapenas (del Centro Cultural Ricardo Rojas).

En cuarto lugar, se ha producido un cambio en la manera de encarar el propio trabajo por parte de los artistas del movimiento. Están advirtiendo su importancia en el nuevo teatro porteño y consideran sus espectáculos desde una nueva valorización. Vivi Tellas ya no reivindica un «Teatro Malo»; el Grupo del Teatrillo lleva adelante una puesta «seria» del *Otello* de Shakespeare dentro del registro trágico (como una manera de demostrar que el «teatro joven» no sólo sirve para «hacer reír»); se hacen reuniones para reflexionar sobre el movimiento, muchos artistas están escribiendo sobre él; los Macocos se animan a «ajusticiar» en escena a la crítica periodística. Bajo el evidente título de *Todo menos natural* se realizó en el ICI un «Encuentro y Reflexión Teatral» en abril de 1991 y se discutió sobre tres problemas: «¿Por qué el teatro se repite?», «El amor en el teatro» y «Cómo representar la verdad». Participaron, entre muchos, Ricardo Holcer, Batato Barea, Urdapilleta, Damián Dreizik, Hernán Gené, María José Gabin, etc. Los creadores del *under* son conscientes de su peso hoy y tratan de brindar una imagen menos informal, más organizada de su trabajo. Se deja menos margen a la intuición y el desparpajo, antes indispensable.

En quinto lugar, se ha producido una intensificación notable de la «calidad» de los espectáculos en base a que ya se puede discernir el verdadero trabajo de búsqueda, a diferencia de lo ocasional o improvisado. El movimiento tiene sus propios puntos de referencia, valora sus trayectorias, distingue claramente los artistas valiosos de los «falsos». La calidad se manifiesta no en su acercamiento a otras formas de teatro (como la oficial o la del teatro de los sesenta) sino en la complejización y riqueza de los procedimientos de los nuevos espectáculos.

¿Se puede definir el nuevo teatro, es decir, se puede caracterizar en qué consiste, cuáles son sus rasgos? Se trata de buscar los instrumentos de definición que aporten un margen más amplio de precisión y nitidez.

1. No se puede definir por su circulación, es decir, por la existencia de un conjunto de lugares específicos a los que limita su presentación porque si bien hay espacios prioritariamente dedicados al *under* (el Centro Cultu-