

cumplen con las reglas «obligatorias» del teatro del sesenta, aunque discrepan en lo que Jakobson denomina «reglas opcionales» del modelo (Jakobson, 360-361): *Extraño juguete* de Susana Torres Molina, *La gripe*, de Eugenio Griffiero (1980); *Príncipe azul*, de Griffiero (1982); *Concierto de aniversario* (1983), de Rovner. En el segundo caso, se estilizan, se apropian de modelos de sainete tragicómico y se toma su principio constructivo, la reiteración y lo patético: *Chau Misterix* (1980), *La casita de los viejos* (1982), de Mauricio Kartun; y *Subterráneo Buenos Aires* (1983), de José Huertas, entre otras.

Hay un tercer teatro, que se podría considerar de transición entre lo nuevo y lo viejo: *La pestillería* (1985) y *Tango varsoviano* (1987), de Alberto Félix Alberto. Estos espectáculos trabajan con la estética de la imagen. Mantienen una marcada intertextualidad con el «teatro plástico» de Tadeusz Kantor. Este director había llegado a Buenos Aires en septiembre de 1984, ofreciendo su espectáculo *Wielopole-Wielopole*, con su grupo Cricot-2.

A partir de 1987, la situación cambia radicalmente. Se comienza a concretar un nuevo sistema teatral que incluye, a nuestro juicio, tres tendencias fundamentales: el teatro de resistencia, el neosainete o teatro resemanizador de lo finisecular y el teatro de parodia y cuestionamiento. De los dos primeros ya nos hemos ocupado (Pellettieri, 1992a y 1992b) y a esos trabajos nos remitimos. Por eso, tomaremos especialmente lo que denominamos teatro de parodia y cuestionamiento, al que equivocadamente se lo denomina «teatro joven»²

Las nuevas tendencias emergentes tienen un punto en común de crítica frente a la modernidad teatral que se concretara en Buenos Aires en los treinta y se desarrollara totalmente en los sesenta. Especialmente en esta última época se impusieron en nuestro sistema teatral, las reglas del método Strasberg: el teatro «serio», el concepto de «verdad escénica», «la interpretación interior», la enemistad total con «los trucos y los efectos escénicos», el trabajo del actor sobre sí mismo, la transferencia de sus emociones al personaje. En suma, la tesis de la verosimilitud de la «opinión común» frente a la verosimilitud del género. Las nuevas tendencias cuestionan el discurso escénico canónico strasbergiano desde la parodia. Trabajan con distintas prácticas teatrales, pero todas coinciden en la necesidad de revisar a «nuestro teatro serio» y su manera naturalista de escribir y de poner en escena.

Hoy se puede observar en nuestro campo intelectual teatral una clara tendencia entre los grupos jóvenes: la acusación a Strasberg y a sus discípulos argentinos de haber convertido en receta el sistema Stanislavski. Se recuerda, por ejemplo, que el propio director ruso repudió en vida —en 1936— cualquier intento de codificar el sistema, diciendo: «No se trata de discutir si hay un sistema “mío” o “nuestro”. Sólo hay un sistema: la natu-

² «Teatro Joven», no es una categoría estética, no tiene nada que ver con los caracteres inmanentes del fenómeno.

raleza orgánica creadora. No hay ningún otro. Y debemos recordar que este sistema —no hablemos de sistema sino de naturaleza del arte creador— no permanece estático. Cambia todos los días».

Los espacios donde comenzaron a actuar estos grupos son variados, van desde «La Movida. Festival de Nuevas Tendencias Escénicas», que todos los años, desde 1988, organiza el CELCIT (Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral); la «Bienal de Arte Joven de 1989»; el ciclo de espectáculos de jóvenes que organizara en el mismo año el Teatro Municipal Presidente Alvear. Los lugares físicos de las actuaciones también son variados, desde la *boîte* Cemento o el Parakultural, El Parque o el Foro Gandhi, pasando por el Centro Cultural Ricardo Rojas, hasta teatros comerciales y el mismo Teatro Municipal General San Martín. Tuvieron también sus publicaciones como *Pata de Ganso*, dirigida por María José Goldín, que alcanzó a publicar catorce números, entre 1986 y 1988.

También las estéticas son variadas. Van desde el puro juego, el chiste, la búsqueda del efecto reidero, como Los Melli, Los Macocos, La Banda de la Risa, El Clú del claun, Las Gambas al Ajillo, Los Vergara; la parodia a los festivales de teatro «serio», como resultaron los festivales de «Teatro Malo», de Vivi Tellas, durante la década; hasta las propuestas que refuncionalizan la ideología del *happening* como los «espectáculos» de La Organización Negra. Sus coincidencias son el gusto por la fragmentación posmoderna, la integración a sus espectáculos mediante la mezcla de diversos procedimientos, que pueden ser según los grupos, los *performance*, el *happening*, la historieta, el *video clip*, la creación colectiva, el viejo teatro argentino.

Para la mayoría de estos parodistas su intertexto es el varieté satírico de la preguerra europea, como también su tendencia a «deformar» la cotidianeidad mensajista de lo que ellos denominan como «teatro muerto».

En cuanto a la práctica escénica de estos grupos en los ochenta, presenta particularidades desde el punto de vista de la dirección.

Así, pueden distinguirse dos tipos de prácticas: grupos que trabajan sin director, como Los Macocos y Los Melli, en los cuales las funciones de puestista se distribuyen entre los integrantes del grupo, que son a la vez escenógrafos, actores y musicalizadores, y grupos que trabajan orientados por un director, como en el caso de María José Goldín, en *La reina: secretos del corazón* (1989).

Trataremos de describir las funciones del director en este último espectáculo. Ellas están lejos de la noción estratificada del denominado «director profesional» generalmente abocado a sus «funciones específicas». El director del teatro de parodia y cuestionamiento, generalmente, tiene una escuela teatral diversa a la tradicional, enseña acrobacia, danza contemporánea, *clown*. Además trabaja como actor, bailarín y, especialmente, de *clown*.

Esta mezcla de distintas disciplinas, se explica porque el tipo de espectáculo que propusieron en los ochenta estos grupos emergentes, se planteaba siempre como un híbrido de diferentes estéticas —danza-teatro, teatro-rock, teatro-vídeo, teatro-recital musical—. Técnicas diversas fusionadas. Estos espectáculos se generan a partir de la improvisación de los actores sobre un tópico determinado. Poco a poco, se va formalizando un texto teatral como creación colectiva, pero guiado por la búsqueda de la captación de los estereotipos sociales, la obviedad, los clisés porteños.

Es interesante observar como los espectáculos cambian —sobre una base no mutable— en todas las funciones. Pero no lo hacen según la improvisación espontánea del momento en el escenario, sino a partir de los nuevos aportes de los ensayos, que se mantienen mientras el texto permanece en cartel.

El director de este tipo de teatro busca un texto espectacular armado en bloques unitarios enlazados por una causalidad espacial —en la cual las relaciones lógico-temporales pasan a segundo plano o desaparecen— basada en una superposición de *gags* que no tienen relación entre sí. Su principio constructivo es la parodia, que recorre todos los niveles del texto.

El director, además, en plenos ochenta, debía cumplir con las funciones del escenógrafo, el vestuarista, el iluminador, el músico, sobre todo porque no contaba con una producción convencional. Esto hacía, en la primera época, que muchos de los espectáculos tuvieran problemas estéticos en algunos de los códigos en que el director no se especializaba.

Desde el punto de vista semántico, los espectáculos formalizaban una tesis en forma oblicua, indirecta: se trataba de impugnar las reglas de sociabilidad y de proponer, implícitamente, ciertas formas de cambio.

Se convenía en generar en el espectador una diversión múltiple, pero también se buscaba el efecto ideologizador, el logro de una apertura ideológica.

Si bien estos directores y actores no pretenden la destrucción del teatro anterior, su cultura de mezcla, de cruce, de convergencia, en la cual ningún discurso pretende ser hegemónico, también «marca» sus espectáculos, incluye en ellos elementales tendencias éticas, destinadas a cambiar la visión de mundo del espectador.

Aún hoy, la polémica rodea estos fenómenos teatrales emergentes. Por un lado están los que señalan que estos grupos y espectáculos no encarnan un cambio, ya que no implican una propuesta francamente diferente a la de los grupos cuestionadores de los sesenta. Otros señalan que estamos ante una variante que en poco tiempo le «ha cambiado la cara» a nuestro panorama teatral.

Nosotros creemos, que aunque es muy pronto para los juicios definitivos, estas nuevas propuestas han enriquecido nuestro medio, nuestro espectáculo. Pocas veces como hoy, el espectador porteño tuvo tan variadas y am-

plias propuestas en nuestras carteleras. Hay para todos los gustos y esto se debe en gran parte al teatro que emergió en los ochenta. Al mismo tiempo, los años que han transcurrido desde su advenimiento han hecho que el espectáculo argentino «se pensara a sí mismo», tuviera, como nunca había ocurrido antes, su propio espacio de reflexión. Además, estamos seguros de que la visión de los espectáculos de los grupos aludidos ha cambiado nuestra recepción del «teatro serio». Cualquiera de las puestas que hasta mediados de la década anterior nos llamaban la atención, ve limitado nuestro interés por ella, poniéndola en contacto con el teatro de parodia y cuestionamiento.

El teatro originado en los sesenta y su proyección en textos de las décadas siguientes era un espectáculo que confirmaba las certidumbres del espectador avisado. Su «desarrollo coherente» aclaraba el mundo del receptor. Las certidumbres del teatro eran las que animaban nuestra vida diaria, nuestra convivencia. Hoy, estas certidumbres se han derrumbado en nuestra vida social y política, y también, y no podía ser de otra manera, en nuestro teatro. Este se encuentra como los receptores argentinos, a la intemperie, a la búsqueda de una nueva morada.

Oswaldo Pellettieri

Bibliografía

- JAKOBSON, R., «Lingüística y poética», en su *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Planeta-Agostini, 1985, págs. 360-361.
- PELETTIERI, O., «La puesta en escena argentina de los 60: Realismo, estilización y parodia», en *Latin American Theatre Review*, 24/2 (Spring 1991), págs. 117-131.
- , «Postales argentinas: cambio y tradición en el sistema teatral argentino», en *Teatro Argentino de hoy, crisis, transición y cambio*. Buenos Aires: Galerna (en prensa).
- , «El teatro popular finisecular y su productividad en la escena argentina actual», en *Teatro Argentino de hoy, crisis, transición y cambio*. Buenos Aires: Galerna (en prensa).
- TINIANOV, J., *Avanguardia e tradizione*. Bari: Dedalo, 1968.
- WILLIAMS, R., *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*. Buenos Aires: Paidós, 1981, págs. 189-191.