

SITUACIÓN ACTUAL DE LA DRAMATURGIA PORTEÑA

Durante los últimos años se produjo en el teatro porteño una intensificación de la distancia entre la institución teatral y los sectores mayoritarios de la población que, si bien está ligada a factores extrínsecos al teatro, se explica cabalmente por causas intrínsecas, como la crisis de lo que denominamos “teatro comunitario”. Es decir, el teatro que “tiene en cuenta” al público, que trata sus problemas, sus miedos, sus limitaciones, a través de un franco intento de identificación simpática.

La epigonización del sistema teatral que tuvo su apogeo en Teatro Abierto '81 ha seguido su cauce y continúa en la actualidad. En la estética residual del denominado “teatro de arte” se incluyen una serie de piezas: *Aeroplanos*, de Carlos Gorostiza (1990); *Locos de contentos*, de Jacobo Langsner (1991); *El delirio*, de Osvaldo Dragún (1992); *Mil años, un día*, de Ricardo Halac (1993); *El patio de atrás*, de Carlos Gorostiza (1994) y *Otros paraísos* (1996), de Jacobo Langsner.

Este teatro dominante resiste como puede el embate del relativismo más radical, y a la caída de las utopías sociales e individuales. Su poética choca contra la concepción del mundo vigente en la sociedad, ya que postulan al arte como compromiso, cuestionan su autonomía con relación a la realidad social y política, piensan el teatro como una forma de conocimiento.

El agotamiento se advierte en la reiteración de procedimientos que mantienen la misma funcionalidad, índice de una creatividad extenuada. Incluso desde el aspecto semántico, en muchos de estos textos puede observarse una limitación de elementos distintivos del teatro de la modernidad argentina, que aparecen sólo como campos semánticos secundarios, frente a una creciente subjetividad, que, a veces, roza el romanticismo.

No obstante, siguen apareciendo textos

que responden todavía a una ideología cercana a la de Teatro Abierto: cuestionamiento del poder, utilización de artificios teatralistas con el fin de probar una tesis realista, que generalmente parodia al poder y sus múltiples proyecciones dentro de la sociedad. Los procedimientos teatralistas tienen su origen en el sainete y el grotesco criollos, en el expresionismo, en el absurdo y son refuncionalizados para servir a fines contextuales. Semánticamente, concretan una metáfora de la realidad que termina siendo transparente para el público que tiene un mismo o similar referente.

El polo dominante cercano a la remanencia se incluye dentro de la segunda y tercera fase del realismo reflexivo. Expone su propio verosímil distanciado del concepto de verdad, propone sus propias leyes de organización, pero su autonomía es limitada por la realidad. Hay, a la vez, fidelidad y distancia respecto al objeto sobre el que se construye la imagen. Se propone liberarse de lo netamente aparential, pero queda todavía una fuerte relación con el objeto.

Entre otros, podemos señalar los siguientes textos: *El último virrey* (1993), de Juan Carlos Cernadas Lamadrid; *Verde oliva* (1996), de Norman Briski; *Palomitas blancas* (1992), de Manuel Cruz; *El bizco* (1992), de Marta Degracia; *Brilla por ausencia* (1995), de Susana Gutiérrez Posse; *Anclado en Madrid* (1993), de Roberto Ibáñez; *El hombrecito* (1993) de Carlos País y Américo Torchelli; *Extrañas figuras* (1992) y *Noche de parias* (1994) de Carlos País; *Landrú, asesino de mujeres* (1996), de Roberto Perinelli; *Luna de miel en Hiroshima* (1994) de Víctor Winer.

El artista individual más importante de esta tendencia y quizá de los últimos cincuenta años del teatro argentino, Roberto Cossa ha estrenado en el período varios textos dentro de la tercera fase del realismo reflexivo: *Viejos conocidos* (1994),

[Osvaldo Pellettieri]

y *Años difíciles* (1997), *El saludador* (1999) y en colaboración con Mauricio Kartun, *Lejos de aquí* (1993). De las cuatro, la más alejada de la remanencia, *Lejos de aquí*, es absolutamente intertextual con el sainete del autoengaño, con alternancia de lo cómico y lo patético.

Cercano al polo realista reflexivo se encuentra la tendencia realista crítica: *Es necesario entender un poco* (1995), y *De profesión maternal* (1999), de Griselda Gambaro y *Botánico* (1997) de Elio Gallipoli.

El caso más interesante de esta tendencia es *Rojos globos rojos* (1994), de Eduardo Pavlovsky, que intenta crear a partir de ella una tercera versión, “renovadora”, de su teatro, frente a la remanente que representaban textos como *Paso de dos* (1990), (Pellettieri, 1991), con alguna “incrustación” de jerga posmoderna que a veces se cuele en la factura del texto. Por otra parte, el “mundo abierto” de la actuación, la situación de enfrentamiento “no garantizado” con el espectador tiene elementos nuevos para su poética: los populares.

Dentro del realismo crítico a veces y otras dentro del realismo reflexivo se encuentra el teatro de autoras que buscan la expresión femenina, que tiene su origen en el teatro de Gambaro de los setenta, que apuntó a la búsqueda de la transparencia a partir de una clara tesis realista que se verifica en el desarrollo dramático de los textos. Dentro de esta tendencia encontramos, entre otras piezas, *Nunca usarás medias de seda* (1990), *Las que aman hasta morir* (1996), de Cristina Escofet; *Eva y Victoria* (1995), de Mónica Ottino; *Máquinas divinas* (1996), de Diana Raznovich.

Los textos antes mencionados se incluyen en la modernidad teatral argentina y su ideología estética que podríamos denominar “antiposmoderna”.

El polo dominante cercano a la emergencia está integrado por textos que rescatan del sistema teatral realista cierto número de rasgos fundamentales de los distintos niveles de texto, que consideran importantes para sus fines singulares, sin cambiarle su ideología estética. No hay transgresión al modelo pero sí intensificaciones.

Existe una serie de textos que relacionan al realismo reflexivo con el expresionismo subjetivo en tanto escenifican la conciencia del protagonista. En el centro de su sistema

de personajes se encuentra el soñador y los restantes personajes emanan directamente de él, pero el desarrollo dramático sigue probando una tesis realista; se trata de *Tinieblas de un escritor enamorado* (1994), de Eduardo Rovner, y *Bar Ada* (1997), de Jorge Leyes. Una pieza de interés dentro de estas estilizaciones es *Cocinando con Elisa* (1997), de Lucía Laragione, un texto que “mezcla lo social con lo antropológico” y “explora y pone en cuestión los límites entre naturaleza, mito y cultura” (Rodríguez, 1998).

Otros textos se incluyen en la comedia, un género prácticamente olvidado por el teatro de arte en los últimos años: *Camas separadas* (1991), *Salven al cómico* (1992) y *Siempre que llovió paró* (1996), de Marcelo Ramos; *Volvió una noche* (1994) y *Compañía* (1996), de Eduardo Rovner. Los procedimientos de la comedia satírica y de su transgresión, la farsa cómica, expresan el entusiasmo, la simpatía por los vínculos humanos, por la búsqueda de los verdaderos afectos y la crítica a la costumbre como forma de vida.

Una productiva tendencia cercana a soluciones nuevas es la que utiliza intertextos de la dramaturgia nacional del pasado (el sainete, la gauchesca, el nativismo): *Florita, la niña perseguida* (1991), de Bernardo Carey; *Desde la lona* (1997) y *Tren nocturno, aire de fox-trot* (1998) de Mauricio Kartun; *Pascua rea* (1991) y *Por un reino* (1993), de Patricio Zangaro y *Venecia* (1998), de Jorge Accame.

Un caso aislado es el de Ricardo Monti. *Una pasión sudamericana* (1989), *Asunción* (1993) y *La oscuridad de la razón* (1994), son obras de un artista individual muy personal, fundamentalmente “antimoderno”. Su visión del mundo es esencialista, de allí que sus protagonistas sean arquetipos, imágenes trascendentales, paradigmas en contacto con una realidad superior. La textualidad de Monti se opone al fragmentarismo moderno y posmoderno. Su visión es optimista: cree en la salvación del hombre, como lo demuestran las miradas finales de sus últimos textos (Pellettieri, 1995b).

Los textos remanentes y dominantes que hemos descrito se pueden incluir dentro lo que Pavis (158 p.), denomina dramaturgia de lo “general”: interpretan la realidad, proponiendo una imagen global, unificada del mundo, creen en una sola

dramaturgia que agrupa una ideología “coherente” y una “forma adecuada”.

A partir de 1990 hace su aparición la que denominamos dramaturgia emergente, con autores como Daniel Veronese, Rafael Spregelburd, Javier Daulte, Sergio Bizzio, Daniel Guebel, Pedro Sedlinsky, Alejandro Tantanian, entre otros. Algunos de ellos están protagonizando “una nueva entrada al mundo” del teatro argentino, han realizado una recepción productiva y hecho circular en nuestro sistema teatral el intertexto de autores fundamentales en la escena de hoy, como Heiner Müller, Philippe Minyana, Valère Novarina y el poeta Raymond Carver, entre otros.

Los textos emergentes de los noventa, en los que predomina la dramaturgia particular, entregan al lector-espectador imágenes en bruto, ambiguas. No proponen una representación global y unificada de la realidad, que perciben fragmentaria. No pretenden elaborar una sola dramaturgia que implique una ideología estética “coherente”. Puede ocurrir también que la misma representación recurra a varias dramaturgias. Pavis (158 p.) prefiere hablar de “opciones dramáticas” ya que este término explica mejor la situación actual del teatro que “una dramaturgia considerada como conjunto global y estructurado de principio estético ideológicos homogéneos”.

La mayor parte de los textos emergentes podría incluirse —con variantes— dentro de la dramaturgia de intertexto posmoderno: una textualidad en general pesimista que gusta de la ironía y elude la denuncia. A ellos nos hemos referido (Pellettieri, 1995a) citando a Dotti, quién señala que en la Argentina la vida está incluida en la posmodernidad “indigente” porque “denota el atraso y la marginalidad respecto de la condición del primer mundo”. Y agrega que en ella lo hegemónico es lo mercantil porque está “en los núcleos semánticos básicos que conforman la convivencia social o el imaginario colectivo y configuran formas de vida”. Lo mercantil cumple una función estructurante porque desde allí “descienden” los criterios de comportamiento juzgados como “deseables”, “racionales” y “transmisibles”.

De manera no abierta, pero con claridad, el teatro de intertexto posmoderno rechaza la palabra moderna realista, mostrando en sus textos que ella ha dejado

de ser “verosímil” y “teatral”. Utiliza algunos procedimientos del posmodernismo europeo y norteamericano, pero, fundamentalmente, coincide con él en la semántica de sus textos. Presenta dos corrientes: el teatro de resistencia y la dramaturgia emergente. La primera tiene como paradigmas los espectáculos de Ricardo Bartís (de *Postales argentinas* (1988), a *El pecado que no se puede nombrar* (1998)) y el teatro de parodia y cuestionamiento (que llevaron adelante grupos como Los Melli, Los Macocos, Las Gambas al Ajillo, La Banda de la Risa, El Clu del Clau).

El teatro emergente presenta distintas variantes.

El polo emergente cercano al texto posmoderno: se incluyen en él, entre otras, *Destino de dos cosas o de tres* (1993), *Remanente de invierno* (1995), *Raspando la cruz* (1995), *La modestia* (1999) de Rafael Spregelburd; *Cámara Gesell* (1993), *Circoneegro* (1996), de Daniel Veronese.

Esta tendencia, que denominamos teatro de la desintegración, es, a nuestro juicio, la continuidad estético-ideológica del absurdo del que toma, entre otros préstamos, lo abstracto del lenguaje teatral y la disolución del personaje como ente psicológico. Pero no pretende demostrar nada, postula que el sentido del texto es absolutamente arreferencial, lo debe aportar casi en forma exclusiva el espectador. El personaje sólo “dice” el discurso, está deconstruido y psicológicamente desintegrado.

Se podría decir que estos autores, especialmente Veronese, trabajan con una estética del nihilismo. Muestran la desintegración textual y social, la incomunicación familiar, el feroz consumismo, la violencia gratuita, la ausencia de amor de la “convivencia posmoderna”.

Estos textos se ubican cerca del monólogo, los personajes mantienen escasa o nula conexión entre sí. Semejan un cascarón vacío, son atemporales, con pocas referencias espaciales, son autorreferenciales, es decir, utilizan el artificio “de la plenitud verbal de un lenguaje autónomo, en cuanto que permite sistemáticamente lo imposible” (Krysinski).

Una variante interesante, cercana al polo posmoderno, la integran las “opciones drama-

túrgicas” de *Criminal* (1991), *Martha Stutz* (1997), *Casino* (1998), *Geometría* (1999), de Javier Daulte. Se presentan estructurados de manera convencional, pero transgreden los encuentros personales y existe un desarrollo dramático que no está destinado a probar una tesis realista. En realidad, presentan un juego farsesco entre lo real y lo aparente, el humor, el “kitsch” (Moles y Wahl: 148 p.) como “la reconciliación del ser humano conservador con el arte subversivo”. Están destinados a lograr en el público el efecto de incertidumbre, a expresar una “débil denuncia” de las limitaciones humanas. Su desenlace incluye el relativismo, el cuestionamiento del testimonio, de la “verdad”, la postulación de una teoría del caos.

También en una línea de contaminación, de efecto fuertemente humorístico, podemos ubicar a *La China* (1995) y *El amor* (1996), de Sergio Bizzio y Daniel Guebel, pero con una poética que se aleja de los modelos del teatro emergente ya mencionados. Su inserción en el sistema teatral se ha concretado desde el cuestionamiento y la parodia al teatro tradicional argentino, la gauchesca, el melodrama y el nativismo, fusionándolo con procedimientos de la neovanguardia, tales como la postergación de la intriga y del diálogo, el desenlace patético, la falta de motivación lógica en los personajes y el empleo del chiste verbal.

En el polo cercano al discurso moderno, en el que la aparición de lo posmoderno se da casi exclusivamente en lo semántico, encontramos a *Dibujo de un vidrio empañado* (1997), de Pedro Sedlinsky. El clima de este texto es el

propio del expresionismo subjetivo con personajes de motivaciones opacas, fusionado con algunos procedimientos pintorrescos y gambarianos, como la situación de amenaza exterior o la apariencia visible de ciertos personajes que luego, a lo largo de la trama, revelan “otra realidad”, sus grandes contradicciones y la omisión deliberada de los motivos de su accionar.

Más cerca aún del paradigma moderno se encuentra *Tenesy* (1998), de Jorge Leyes, que se adapta a una retórica realista reflexiva: la búsqueda de la identidad, el carácter social del destinatario y el destinatario de la acción, el diseño tradicional de la intriga, y los procedimientos. Sin embargo, el desenlace refuncionaliza la poética realista hacia la ideología estética posmoderna. Esto se materializa a partir de una reflexión sobre la creación artística, sobre la identidad y sobre las relaciones arte y vida.

Es evidente que esta reseña no alcanza a describir totalmente las textualidades emergentes. Existe un tipo de pieza emergente que no es de intertexto posmoderno; los ejemplos podrían ser amplios, pero es paradigmático el caso de *Un cuento alemán* (1997) y *Juego de damas crueles* (1997), *La tercera parte del mar* (1999), de Alejandro Tantanian. Son textos que se incluyen dentro de la poética del expresionismo subjetivo recreando procedimientos tales como el desdoblamiento, el lenguaje metafórico, el aislamiento de los personajes, las relaciones especulares y en los cuales también aparecen artificios de la tragedia y el intertexto del psicoanálisis. ■

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Dotti, J., 1993. “Nuestra posmodernidad indigente”, *Espacios de Crítica y Producción*, 12 (junio-julio) 3-8.
- Krysinski, W., 1989. “La manipulación referencial en el drama moderno”, *Gestos*, 7 (abril) 9-31.
- Moles, A. y E. Wahl, 1977. “Kitsch y objeto”, AA.VV. *El análisis estructural*. Buenos Aires: Ceal.
- Pavis, P., 1983. *Diccionario del teatro*. Barcelona: Paidós.
- Pellettieri, O., 1991. “Paso de dos, de Eduardo Pavlovsky. Un texto dramático remanente y una puesta eficaz”, *La Escena Latinoamericana*, 6 (diciembre) 12-18.
1994. *Teatro argentino contemporáneo* (1980-1990). Buenos Aires: Galerna.
- 1995a. “Posmodernidad y tradición en el teatro actual en Buenos Aires”, *Gestos*, 10, 19 (abril) 57-70.
- 1995b. “El teatro de Ricardo Monti (1989-1994): la resistencia a la modernidad marginal”, Ricardo Monti, *Teatro*, vol. I, Buenos Aires: Corregidor, 9-60.
1996. “Modernidad y posmodernidad en el teatro argentino actual”, *Escritos*, 13-14 (enero-diciembre) 217-237.
1997. Una historia interrumpida. Teatro argentino moderno (1949-1976). Buenos Aires: Galerna.
- Rodríguez, M., 1998. “Cocinando con Elisa”, *Teatro XXI*, n.º 6 (otoño).