

Gené

Pavlovsky Calmet

Kartun Egurza Daulte

Bartís Spregelburd

Sagaseta

Scheinin

La Puesta en Escena

EN EL TEATRO ARGENTINO DEL BICENTENARIO

Edición y prólogo de **Olga Cosentino**

FONDO NACIONAL DE LAS ARTES

FONDO NACIONAL DE LAS ARTES
SECRETARIA DE CULTURA DE LA
PRESIDENCIA DE LA NACION

El Fondo Nacional de las artes fue creado en 1958 con el objeto de instituir un sistema financiero para prestar apoyo y fomentar las actividades artísticas, literarias y culturales de todo el país.

El Fondo constituye un mecanismo financiero especializado que actúa como un verdadero banco nacional de la cultura, a título de administrador y redistribuidor de medios y recursos adecuados de fomento para la promoción y desarrollo de las actividades vinculadas a la cultura del país.

La trascendencia de su misión ha sido reconocida en el mundo por la UNESCO y en relevantes reuniones internacionales sobre políticas culturales. Inspirados en los fundamentos de la creación del Fondo nacional de las Artes, se han organizado mecanismos semejantes en otras regiones del mundo, además del Fondo internacional para la Promoción de la Cultura de la UNESCO, constituido en 1974.

En el pensamiento de las diez autorizadas personalidades que participan en este libro, el Fondo Nacional de las Artes ha intentado ofrecer una comprensión ampliada, diversa y aun polémica del teatro argentino contemporáneo. Juan Carlos Gené, Eduardo Pavlovsky, Tito Egurza, Mauricio Kartun, Ricardo Bartís, Héctor Calmet, Javier Daulte, Adriana Scheinnin, Rafael Spregelburd y Julia Elena Sagaseta dan cuenta en estas páginas de la vigorosa dinámica que exhibe la actividad. Un fenómeno que hoy no se reduce a los ámbitos del espectáculo comercial, los teatros oficiales y el circuito independiente, sino que cada vez más inventa sus espacios en pequeñas salas barriales, en galpones, en parques, en las calles y hasta en casas de familia superando, en cantidad de títulos, las opciones que pueden llegar a publicar las carteleras y agendas periódicas.

Juan Carlos Gené,
Eduardo Pavlovsky,
Tito Egurza,
Mauricio Kartun,
Ricardo Bartís,
Héctor Calmet,
Javier Daulte,
Adriana Scheinin,
Rafael Spregelburd,
Elena Sagaseta

La Puesta en Escena

En el teatro argentino del bicentenario

Edición y prólogo de **Olga Cosentino**



200 AÑOS
BICENTENARIO
ARGENTINO



Fondo Nacional de las Artes

CULTURANACION

Secretaría de Cultura
PRESIDENCIA DE LA NACION

Índice

- 5 **Prólogo**
Por **Olga Cosentino**
- Capítulo 1**
Veinte temas de reflexión sobre el teatro
Por **Juan Carlos Gené**
- 49 **Capítulo 2**
Devenires, grupos minoritarios y estares moleculares en mi teatro
Por **Eduardo Pavlovsky**
- 67 **Capítulo 3**
Pongámonos de acuerdo
Por **Tito Egurza**
- 91 **Capítulo 4**
La muerte del teatro y otras buenas noticias
Por **Mauricio Kartun**
- 97 **Capítulo 5**
“Creo en el teatro como dador de memoria colectiva”
Entrevista con **Ricardo Bartís**
- 109 **Capítulo 6**
Memoria y presente de la puesta en escena
Por **Héctor Calmet**
- 119 **Capítulo 7**
Juego y compromiso
Por **Javier Daulte**
- 141 **Capítulo 8**
El devenir de un teatro en democracia
Por **Norma Adriana Scheinin**
- 165 **Capítulo 9**
Tres apuntes sobre dramaturgia
Por **Rafael Spregelburd**
- 193 **Capítulo 10**
Recorriendo veinticinco años de escena performática
Por **Julia Elena Sagaseta**

Prólogo

Para dar cuenta del teatro de un período o de una comunidad cultural suele apelarse a la selección antológica de textos dramáticos, a lo documentable. La literatura teatral tiene la relativa permanencia de lo editado en letras de molde. Está integrada por documentos físicos no (muy) perecederos: libros publicados por sus autores o libretos conservados por actores, directores o técnicos, que los han tenido en sus manos durante los ensayos. Y por cierto la bibliografía dramática argentina es lo bastante vasta y rica como para llenar varios volúmenes.

Pero el libro que el Fondo Nacional de las Artes ofrece en este caso se propone abarcar bastante más que el texto teatral. Pretende dar cuenta del hecho escénico como algo vivo, con la fragilidad, la intensidad, el vuelo, la respiración, la sorpresa, la provocación y la fugacidad inherentes a todo lo que ocurre en la inexorable temporalidad que va del comienzo de la función al apagón final. Y lo intenta a través de testimonios y ensayos de artistas y académicos de reconocida relevancia en la puesta en escena, la dramaturgia, la actuación y/o la investigación, como es el caso de Juan Carlos Gené, Eduardo Pavlovsky, Tito Egurza, Mauricio Kartun, Ricardo Bartís, Héctor Calmet, Javier Daulte, Adriana Scheinin, Rafael Spregelburd y Julia Elena Sagaseta. El pensamiento de estas diez autorizadas personalidades permite, en la diversidad de sus enfoques, acercarse a una comprensión ampliada del fenómeno teatral en la Argentina contemporánea. Un fenómeno que, en los últimos años, exhibe parajeo vigor en los ámbitos del espectáculo comercial, en los teatros oficiales y también en las pequeñas salas, en los galpones, en los parques, en las calles y hasta en casas de familia, donde la actividad se multiplica semana a semana superando, en cantidad

de títulos, las opciones que pueden llegar a publicar las carteleras y agendas periodísticas.

O sea que en esas experiencias que hoy despiertan curiosidad sociológica entre propios y extraños, la literatura dramática es sólo uno de los lenguajes involucrados. Importantísimo, pero no único. Hasta puede llegar a faltar. Como en el caso del teatro físico, el *stand-up*, el mimo o las tradicionales improvisaciones. El hecho escénico es, cada vez más, una interacción de registros de actuación, ritmos, movimientos, luces y sombras, sonidos y silencios, volúmenes, colores y comunicación de los intérpretes entre sí y con el público, por enumerar no más que una lista acotada de canales expresivos inagotables.

Claro que esa multiplicidad de códigos y significados —emitidos y recibidos— está en la naturaleza misma del teatro en tanto acto presencial y compartido, en simultáneo, por artistas y público. Naturaleza que puede rastrearse, como rasgo de identidad, en incontables ejemplos a lo largo del segmento histórico que enmarca el actual Bicentenario. Así, se atribuye al que sería el secretario de la Primera Junta, Juan José Paso, el fervoroso grito de “¡Viva Buenos Aires libre!”, pronunciado desde la butaca que ocupaba en el Teatro Argentino (ubicado en la esquina de las actuales Reconquista y Perón), días antes del hoy emblemático 25 de mayo de 1810, al promediar el cuarto acto de la tragedia de Voltaire *Roma salvada*, que incluía un alegato contra la tiranía. El intérprete era Luis Ambrosio Morante, por entonces prestigioso actor y autor cuyo monólogo adquiriría, en aquel contexto, el valor de un desafío a la autoridad virreinal. Desafío que hizo suyo, según crónicas de la época, quien además de ocasional espectador preparaba por esos

días, en afiebradas reuniones clandestinas y junto a otros revolucionarios, el primer gesto de autonomía criolla frente al poder colonial.

Lo cierto es que ya desde 1783, con la instalación del Teatro de la Ranchería (en la esquina de las actuales Alsina y Perú), Buenos Aires tuvo una sala teatral. Aunque el acontecimiento considerado fundacional para la dramaturgia criolla sea, según algunos estudiosos, el estreno de la versión teatral de *Juan Moreira*, de Eduardo Gutiérrez, en 1884, por el circo de los legendarios hermanos Podestá.

Hacia las dos últimas décadas del siglo XIX, entre veinte y treinta salas teatrales fueron construyéndose en Buenos Aires según diseños arquitectónicos del Viejo Continente, para que la oligarquía vernácula y la burguesía acomodada disfrutaran de visitas prestigiosas como las de Sarah Bernhardt o Eleonora Duse. El gusto local por el teatro lírico determinó, por otra parte, que el 25 de mayo de 1908 se inaugurara el actual Teatro Colón, aunque con el mismo nombre existió, entre 1857 y 1888, otra sala frente a la Plaza de Mayo, donde se levanta actualmente el Banco Nación. Pero hubo que esperar hasta 1921 para que el país contara con el hasta ahora único teatro nacional: el Cervantes. La otra sala oficial porteña, el Teatro San Martín (hoy integrante, con otras cuatro salas, del Complejo Teatral de Buenos Aires), se inauguró el 25 de mayo de 1960. Hay que decir que dichas instituciones comparten el prestigio de sus objetivos y realizaciones escénicas y la tibieza (cuando no la desidia) oficial a la hora de sostener presupuestaria y políticamente sus infraestructuras y proyectos culturales.

Espejo dinámico de la vida, la dramaturgia nacional pasó de los conflictos y personajes gauchescos a la temática social urbana, como consecuencia del desembarco, entre 1870 y 1920, de casi cinco millones de inmigrantes pobres, mayoritariamente italianos y españoles pero también judíos, turcos, franceses y polacos. El pintoresquismo dialectal y costumbrista se reflejó inicialmente en el llamado

género chico (zarzuelas, sainetes). Pero el drama profundo de esta nueva amalgama social fue ganando en interioridad con autores como Carlos Mauricio Pacheco, Gregorio de Laferrere, Florencio Sánchez, Defilippis Novoa o Samuel Eichelbaum. Y fue Armando Discépolo (1901-1951; *Mateo*, *Babilonia*, *Stéfano*, *El organito*) el dramaturgo acaso más trascendente del siglo. Creador de un género propio —el grotesco criollo—, ahondó en el desgarramiento individual que produjo el proyecto inmigratorio.

Definitivamente innovador, Roberto Arlt (1900-1942) aportó al teatro argentino una libertad y un desprejuicio perturbadores para hablar del dolor humano. La herencia estética y filosófica de sus obras (*Trescientos millones*, *Saverio el cruel*, entre otras) prefiguró el absurdismo local y reivindicó el dramatismo de la crueldad, la paradoja y la locura. Por otra parte, desde fines de la década del veinte empezaron a llegar a la Argentina los ecos de experiencias estéticas asociadas a la ruptura de viejos paradigmas. Las ideas de Meyerhold, Stanislavski o Brecht encontraron eco entre creadores que, en esta margen del mundo, empezaban a definir lo que sería el Teatro Independiente. Un movimiento que tuvo en la fundación del Teatro del Pueblo, por Leónidas Barletta, uno de sus hitos fundacionales, ocurrido justamente en 1930, en coincidencia con el derrocamiento de Hipólito Yrigoyen por el general Uriburu. Como volvería a suceder varias veces en el país, el golpe militar produjo un repliegue de la actividad artística e intelectual, de manera que el espacio creado por Barletta, pese a que soportó varias clausuras, se constituyó en un núcleo de resistencia y creatividad.

En 1945 el peronismo irrumpió con trascendentales consecuencias sociales y políticas, que influyeron en el campo artístico y teatral. Un país desconocido para la intelectualidad, integrado por obreros y campesinos hasta entonces ignorados, empezó a adquirir protagonismo cívico, educación, derecho a votar y a gozar de jubilación y vacacio-

nes. Las dificultades para procesar el fenómeno produjeron en la sociedad una polarización, ubicando a cierta intelectualidad en el antiperonismo, mientras la política oficial postergaba una necesaria profundización cultural de su gestión. En ese marco, en 1949, el estreno de *El puente*, de Carlos Gorostiza, se constituyó en el primer gran éxito popular del movimiento del teatro independiente. Sin concesiones ni simplificaciones ideológicas, la obra indagaba en contradicciones de la clase media argentina, trasladando a la escena un lenguaje coloquial que radiografiaba personajes y circunstancias con genuina sutileza y espontaneidad. Iniciando la segunda mitad del siglo XX, autores como Osvaldo Dragún, Agustín Cuzzani, Andrés Lizarraga o Juan Carlos Gené siguieron dando cuenta de la fertilidad del teatro argentino tanto como de la pluralidad y la tragedia de la identidad latinoamericana.

Década preñada de contradicciones, la de los 60 también tuvo en el teatro una antena receptiva de las transformaciones que iban ocurriendo en el país y en el mundo. El absurdo, el teatro de la crueldad, la ruptura con el realismo y los experimentos con la imagen tuvieron su espacio aglutinante en el Instituto Di Tella y en nuevos ámbitos independientes. A la vez, el desasosiego colectivo, la ausencia de modelos y el avance del oscurantismo cultural en los tiempos del dictador Onganía fueron creciendo en una escalada que alcanzó su cenit años después, cuando la violencia sobre los cuerpos y las mentes de la sociedad pretendió forzar la cancelación de los sueños, en los siniestros años de la dictadura militar de 1976-1983. Autores como Ricardo Halac, Sergio De Cecco, Ricardo Talesnik, Carlos Somigliana, Germán Rozenmacher, Rodolfo Walsh, Abelardo Castillo, Eduardo Rovner, Ricardo Monti, Roberto Cossa, Mauricio Kartun o los menos encasillables pero imprescindibles Griselda Gambaro y Eduardo Pavlovsky dieron cuenta de aquel tiempo. No menos que directores como los ya fallecidos Jaime Kogan, Alejandra Boero, Carlos

Gandolfo o Roberto Villanueva. O como los maestros Agustín Alezzo, Alberto Ure, el mencionado Gené, Augusto Fernandes, Laura Yusem o Ricardo Bartís entre otros. Y junto a varias generaciones de actores y actrices de la talla de Norma Aleandro, Alfredo Alcón, Elena Tasisto, Graciela Araujo, Leonor Manso, Cristina Banegas o Roberto Carnaghi, entre muchos de una lista que no cabría en estas páginas y que en su mayoría tuvieron comprometido protagonismo en la epopeya de 1981 que se llamó Teatro Abierto.

Aquel movimiento de resistencia cultural, desde la vulnerabilidad y exposición del escenario, contribuyó a debilitar al Estado asesino tanto como las luchas populares, el escándalo moral de las violaciones a los derechos humanos o la derrota de Malvinas. A fines de julio de 1981, el ciclo que programó estrenar veintiuna obras breves de autores nacionales a razón de tres por día durante ocho semanas irrumpió con tal resolución y lozanía que, a una semana de iniciado, un atentado incendió el Teatro del Picadero, donde tenía lugar. Pero las funciones siguieron en otras salas, con redobladada participación de artistas y público. Casi treinta años después, aquel ejercicio libertario sigue considerándose la epopeya más fértil de la escena argentina, en tanto sentó las bases del arte como movimiento. Y fructificó en ciclos como Teatro x la Identidad, Música x la identidad o Cine x la Identidad.

También corresponde recordar que a aquel florecimiento le siguió una época de crisis para las artes de la escena. Tras la reinstauración democrática de 1983, el teatro local atravesó un período de escasa creatividad y preocupante deserción de público, que en su momento se atribuyó indistintamente a la competencia con el video, a las crisis económicas o al hecho de que, después de casi una década de mordaza y represión, el escenario de la democracia perdía la exclusividad de la transgresión que la condición de espectáculo no masivo le había

permitido monopolizar durante los años oscuros. La dictadura había sido un desgraciado motivo para acallar el grito y transformarlo en rumorosas sonoridades, capaces de comunicar lo prohibido con el máximo de tensión poética. Pero desaparecidas las razones para el grito y la necesidad de atemperarlo en susurro, la dramaturgia cobraba, también en los escenarios, el medio tono de la chatura. “¿Y ahora qué escribo, mamá?” fue la ilustrativa frase con que Eduardo Pavlovsky tituló un artículo suyo publicado en un diario local, donde reflexionaba sobre el vacío que experimentaban los dramaturgos una vez caída la dictadura.

Con la perspectiva que dan las casi tres décadas transcurridas y recordando decepciones como la hiperinflación, los indultos y el punto final para los juicios a los genocidas durante el período alfonsinista; evocando la corrupción esperpéntica y el neoliberalismo oprobioso del menemismo; o reviviendo el penoso final del gobierno de De la Rúa, no resulta difícil comprender que, ante tanta decadencia, el teatro haya intentado desmarcarse explorando lenguajes menos transitados en la búsqueda de lo genuino, de lo que permitiera resistir el descrédito de la palabra y la insustancialidad del discurso convencional. Esos experimentos arribaron a no pocos hallazgos. El desencanto por los envilecidos paradigmas tradicionales fue derivando hacia un teatro más afirmado en el movimiento, la imagen, la acrobacia, el circo, la improvisación, el video, las nuevas tecnologías y la fusión de códigos estéticos.

Hoy se reescriben textos clásicos que interactúan con el varieté, la parodia o el teatro de objetos. El grotesco discepoliano se funde con el absurdo y el naturalismo. El teatro-danza, la performance, el humor y la creación colectiva cruzan sus registros. La palabra cede en muchos casos su protagonismo al silencio, al grito o al ruido. El impacto visual y sonoro abre el camino a formas escénicas vinculadas al teatro físico y la experiencia sensorial. Auto-

res y directores de escena prescinden de las claves del realismo en el intento de desnudar —a través del absurdo, el delirio o el juego— las perversiones de la realidad.

Sin embargo, es innegable que entre la selvática proliferación de búsquedas y experimentos abundan también trabajos que no logran ir más allá de lo formal en su pretensión renovadora o que, en una actitud mimética, suelen repetir gestos de otras vanguardias. Se trata de cierta fatuidad que suele aparearse con los cambios profundos. En este sentido, es indudable que la verdadera transgresión es la que opera desde las raíces y, en el teatro, quienes rompen genuinamente con ciertas tradiciones estéticas no las desconocen, sino que fundan en ellas sus audacias renovadoras. Por otra parte, si la frivolidad es un desliz bastante frecuente de las innovaciones, éstas suelen estar acechadas por un peligro mayor: la absorción y neutralización que la cultura institucional ejerce sobre lo revulsivo de sus hallazgos. Los insultos con los que los surrealistas europeos del primer cuarto del siglo XX escandalizaron a los espectadores burgueses hasta hacerlos abandonar sus butacas hoy forman parte del habla cotidiana de la clase media intelectual. Y al revés, palabras, frases, signos o imágenes que hoy se venden en camisetas o *posters* para turistas internacionales, algunas décadas atrás condenaban a la desaparición o la tortura a quienes los utilizaban.

Este fenómeno no obedece sólo a la democratización de la vida social y política, sino al deterioro de la fuerza expresiva de los signos. Un deterioro que sirve también de argumento a quienes intentan desenmascarar la hipocresía impugnando la palabra de manera radical. En ese sentido, la escena contemporánea parece atravesar a veces un punto de máxima tensión y contradicción respecto del teatro primitivo, que se fundó en el valor mágico y creador del verbo. A propósito del asunto, el dramaturgo, actor, director y maestro de la escena Juan Carlos Gené —quien siempre resistió ser encasillado

en vanguardia o tradición alguna— ha afirmado: “La palabra, como la idea, es la más grande conquista de la especie; no veo por qué diablos tenemos que renunciar a ella. En todo caso, debemos devolverle su dignidad”.

Y en estas páginas, tanto Gené como el dramaturgo, intérprete, médico y psicodramatista Eduardo Pavlovsky suman, a su condición de consagrados patriarcas del teatro contemporáneo, la vigorosa lozanía de la búsqueda, de la interrogación y de esa perplejidad siempre recién nacida frente a la existencia y sus contradicciones. Y además, en el caso podría decirse excepcional de estos dos artistas que merodean las ocho décadas de vida, sus personalísimos y muy diferentes aportes al teatro argentino no sólo han tenido y siguen teniendo un compromiso principal con la corporalidad del hecho escénico sino que, sin sus respectivas marcas en el género, no podría explicarse el surgimiento de muchas tendencias renovadoras que definen hoy la actividad. Lo cual, para los objetivos de esta obra que hoy edita el Fondo Nacional de las Artes, convierte en ineludibles las reflexiones de ambos creadores.

El ensayo de Juan Carlos Gené *Veinte temas de reflexión sobre el teatro*, que aquí se publica, formó parte de los escritos teóricos de su libro *Escrito en el escenario*, editado originalmente en 1996 por el CELCIT (Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral). Y hoy parece en verdad concebido a la medida de las intenciones del libro que aquí se presenta. “El teatro no es el texto. Lo vital es el cuerpo del actor en el escenario. Y a partir de allí puedo teorizar, no en la soledad de mi escritorio” sostiene quien, tras debutar como autor con *El herrero y el diablo* (1955), fue acumulando una labor dramaturgica tan amplia como variada, para la escena pero también para el cine y la televisión, tanto en nuestro país como en Colombia y Venezuela, donde transcurrieron los diecisiete años de su exilio, durante la última dictadura militar. A la inspirada escritura teatral de títulos como *Se acabó*

la diversión, *El inglés*, *Memorial del cordero asesinado*, *Ulf*, *Ritorno a Corallina* o *El sueño y la vigilia*, hay que sumar incontables libretos para ciclos o programas televisivos —como el ya legendario *Cosa juzgada*— o para el cine —como la adaptación de su texto teatral *Golpes a mi puerta*— que llevan la firma de Gené. Su trayectoria no es menos relevante cuando se evocan trabajos interpretativos y puestas en escena de textos propios como los mencionados *Ulf* o *El sueño y la vigilia*; o actuaciones definitivamente memorables como en *Copenhague*, de Michael Frayn, con dirección de Carlos Gandolfo; o *Minetti*, de Thomas Bernhard, dirigido por Carlos Ianni. Este hombre de la escena en el más abarcador sentido del término, maestro de actuación y dirección, fundador del reconocido Grupo Actoral 80, de Caracas, que asumió incluso el riesgo de la gestión institucional (fue secretario general y presidente de la Asociación Argentina de Actores, director de Canal 7 y director del Teatro General San Martín) es un paradigma vivo y activo de cierta especie teatral con remotos ancestros en la multiplicidad artística isabelina, donde el autor concebía, actuaba, escribía, dirigía y producía obras, pero también disertaba, enseñaba y filosofaba según las demandas de un mundo en ebullición. Acaso entre aquellos inestables albores del capitalismo moderno y los actuales síntomas de crisis global haya más puntos de contacto que los que la falta de perspectiva permite a la razón advertir.

Pero para eso está la cifrada luminosidad de la metáfora y los artistas capaces de encenderla y revelarla. Como ocurre también con Eduardo Pavlovsky, quien en *Devenires, grupos minoritarios y estares moleculares en mi teatro* ofrece claves esclarecedoras para comprender la gestación y el proceso creador de algunos títulos fundamentales de su fecunda trayectoria. Títulos que en algunos casos remiten a rasgos de identidad social e histórica forjados en experiencias de ominosa memoria (censura y autocensura, vínculo entre el torturador

y la víctima, robo de bebés). Y en cuya construcción dramática se mezclan el psicoanálisis con el compromiso ideológico, el teatro con el deporte y la actuación con la escritura.

Traducido a varios idiomas, el autor de *Telarañas* o *La gran marcha* tiene una presencia y difusión internacional que precede en varios años al interés que últimamente despiertan en el mundo las nuevas tendencias teatrales de la Argentina. Sólo su obra *Potestad* fue representada en más de cuarenta festivales internacionales, traducida a más de veinte idiomas y llevada a escena por numerosas compañías e intérpretes, entre ellos el talentoso actor francés Jean-Louis Trintignant.

En cuanto a su concepción dramática, Pavlovsky confiesa: “Suelo descubrir los verdaderos sentidos que explican mis textos y mis personajes recién cuando ensayo, no cuando escribo. Me pasó, por ejemplo, en *Potestad*. Al encarnar el personaje del apropiador entendí que es alguien que ama sinceramente, con sentimiento paternal, a la hija de desaparecidos a la que robó su identidad.” En este sentido, el actor y autor sostuvo siempre que no hay que atribuir al represor o al torturador la condición de monstruo o de loco, porque eso es exculpatorio. Así, en muchas de sus obras, los comportamientos más viles y siniestros resultan sólo una faceta en la personalidad de seres comunes, capaces incluso de emocionarse o sostener un discurso supuestamente moral, lo que revela una mayor peligrosidad.

Apoyándose en ese tipo de experiencias, el creador de *Sólo brumas* habla de “estética de la multiplicidad”, que equivaldría a su particular manera de descubrir al personaje a través del acto de habitarlo en el escenario. “Hay que actuarlo para sentirlo” —enfatisa—. En esa misma línea, Pavlovsky entrega aquí una suerte de bitácora personal que documenta búsquedas, revelaciones, marchas y contramarchas, epifanías y frustraciones en el camino que, como creador, recorrió hasta arribar a algunos de sus espectáculos más memorables, como *El se-*

ñor Laforgue, Paso de dos, Rojos globos rojos, Pablo, El señor Galíndez o Potestad. Sin duda, una donación íntima y de primera mano que testimonia alternativas del proceso creador.

Otro aspecto insoslayable del hecho escénico es lo visual: deslumbrante, barroca, decorativa o —al contrario— despojada hasta la desnudez, la imagen es soporte fundamental de la representación. Aunque la esencia del teatro es el actor, su presencia escénica está sostenida por el entorno que lo enmarca y con el que dialoga, interactúa o compite. Formas, colores, luces y dinámica de los distintos dispositivos escenográficos han cumplido históricamente la función de “decorar” o ambientar la acción dramática y han pasado de ser una función meramente subsidiaria del hecho teatral a adquirir, a veces, un ponderable protagonismo. En el teatro contemporáneo de Occidente, un caso paradigmático es el del norteamericano Bob Wilson, que unió en su misma persona al director de escena y al artista plástico, produciendo espectáculos que han sido a la vez drama, instalación y performance. En este sentido, el teatro argentino es, desde hace décadas, campo fértil para la osadía experimental y la inspiración dramática de escenógrafos, arquitectos y artistas plásticos comprometidos con el lenguaje de la escena. Es el caso de Tito Egurza, que aquí ofrece un esclarecedor y polémico testimonio del oficio, que tituló *Pongámonos de acuerdo*, y desde el cual revisa prejuicios, equívocos y experiencias de su rica trayectoria, a la vez que relativiza y examina con profundidad los criterios estéticos vinculados a la incorporación de los recursos multimedia. El valor documental, histórico y pedagógico de sus relatos y reflexiones nos ha parecido de sustancial pertinencia, sobre todo teniendo en cuenta que las reseñas teatrales convencionales suelen dedicar apenas unas escasas líneas —o ninguna— a comentar y analizar el lenguaje escenográfico de los espectáculos.

Egresado como arquitecto de la Universidad de Buenos Aires, en 1971, Egurza encontró pronto

que el teatro era el espacio que reclamaban sus proyectos. Junto al fallecido director Jaime Kogan integró una fecunda alianza artística de la que nació, hace treinta años, su obra consagratória: la puesta original de *Marathon*, de Ricardo Monti, estrenada en 1980 en Los Teatros de San Telmo. En 1983 la obra se reestrenó, con nuevo diseño escenográfico, en el Teatro Payró. En 1990 Egurza se hizo cargo nuevamente de la versión lírica, que con *régie* del mismo Kogan y música de Pompeyo Camps subió al escenario del Teatro Colón. Y en 2009, la obra volvió a subir a escena en el Teatro Cervantes, donde Egurza aplicó recursos multimedia a la versión dirigida por Villanueva Cosse.

Pero la ductilidad de Egurza para interpretar las intenciones expresivas de un director de escena y su versatilidad para adecuarse a los requerimientos de cada texto, de cada tendencia estética y de cada escenario son capacidades de este artista, que acumula en su historial algunos títulos inolvidables. Sirva, a modo de ejemplo, esta modesta enumeración que incluye *Galileo Galilei* o *Mahagonny* de Bertolt Brecht, *Pericones* o *Sacco y Vanzetti*, de Mauricio Kartun, *El viejo criado* o *El saludador*, de Roberto Cossa, *Ángeles en América*, de Tony Kushner, *Calderón*, de Pasolini, *Marat-Sade*, de Peter Weiss o las óperas *Lady Macbeth en Mtsensk*, dirigida por Rostropovich con *régie* de Sergio Renán, *La bohème*, de Puccini con dirección de Willy Landin, o *La vida breve*, de Manuel de Falla, dirigida por Marcelo Lombardero.

Por otra parte, Egurza es de los que privilegian la pasión por encima de las perspectivas de éxito, prestigio o taquilla que cada proyecto promete. Tanto es así que, a pesar de haber obtenido numerosos premios (María Guerrero, ACE, Konex, Teatro del Mundo, Pepino el 88, entre otros) y de haber trabajado en las más importantes salas oficiales (Colón, San Martín, Cervantes, Alvear) y comerciales (Blanca Podestá, Metropolitan, La Plaza, etc.), desarrolló gran parte de su carrera —

siendo ya un consagrado— en modestas salas de teatro de arte, como el Payró o Andamio 90. Esos espacios del actual teatro independiente reclaman a su gente mucho más que inspiración, ya que allí el arte sobrevive a las dificultades materiales —y en épocas oscuras y no tan lejanas, sobrevivió aun a la injusticia y las persecuciones—, gracias al poderoso imperativo ético y estético de sus creadores.

Como la bicentenaria historia del país, el teatro argentino está hecho de rupturas, continuidades y transformaciones. La dictadura que devastó el país a partir del golpe militar de 1976 produjo el quiebre de mayores y más dramáticas consecuencias de la segunda mitad del siglo XX, con proyecciones en la vida social, política y cultural de la Argentina del XXI. En el campo teatral, uno de los efectos fue la dispersión. Que —como se evidenció en otras áreas de la sociedad— respondía al objetivo siniestro de exterminar, objetiva y subjetivamente, a toda una generación. Listas negras, persecución y exilios intentaron aniquilar y lograron, por lo menos, arrinconar y debilitar el vigor y la dinámica que había florecido en los años 60. Entre los muchos que resistieron, garantizando la continuidad y produciendo transformaciones que renuevan su vigencia en cada nueva realización artística, están el dramaturgo, docente y director Mauricio Kartun (1946) y Ricardo Bartís (1949), director, maestro de actores y fundador del Sportivo Teatral. Rondaban ambos los treinta años de edad en la década del 70 y surgieron como emergentes calificados de aquella circunstancia crítica que indujo a las artes escénicas a enmascarar las referencias políticas detrás de la metáfora, tanto como a indagar en mitos, distorsiones y manipulaciones de la historia oficial. Los dos ofrecen en esta publicación sus personalísimas contribuciones.

A partir de obras consagratórias como *Chau Misterix* o *La casita de los viejos* (estrenadas en los primeros 80) y hasta sus recientes y celebrados estrenos de *El Niño Argentino* y *Ala de criados*, la

obra de Mauricio Kartun se caracteriza por la permanente revisión de presupuestos y convenciones latentes en la identidad de los argentinos. El barrio, la pubertad, los juegos de la infancia, el carnaval, las formas nativas de la religiosidad o los vicios, privilegios y ostentaciones de la aristocracia vernácula son temas que en Kartun refundan significados y rescatan paisajes generalmente ocultos del pasado y de la realidad cotidiana. Siempre con una ironía de particular potencia simbólica, la escritura dramática del autor de *Pericones* ridiculiza la cultura colonizada con herramientas expresivas que unen riqueza formal y un natural anclaje en los códigos de la cultura popular. En ese registro cabe ubicar su ensayo *La muerte del teatro y otras buenas noticias*, que aquí se presenta, y donde el dramaturgo se va liberando con ironía de todas y cada una de las supuestas amenazas que la modernidad proyecta sobre el arte inmemorial y siempre presente del teatro, al que define: “Rito subversivo y vital. Perturbadora poesía encarnada. Puesta en carne. La presentación más sanguínea y más humana de la literatura.”

En el tono casi siempre inesperado pero conceptual y teatralmente consistente de sus creaciones escénicas, el director Ricardo Bartís aceptó participar en este libro sobre la puesta en escena pero se negó a escribir. “Mi teatro es pensamiento en movimiento. Y esta resistencia mía a la escritura tiene que ver con que, en la inmovilidad, yo me debilito”, argumentó. Y ofreció en cambio la alternativa de reflexionar y opinar en una charla con grabador abierto. Así sucedió una tarde calurosa de marzo, en el amplio salón construido en la terraza de su teatro-taller-escuela Sportivo Teatral, donde dicta clases, ensaya y estrena. Un salón al que se accede atravesando el patio bordeado de enredaderas, por una escalera de cemento y un terraplén pintados del mismo azul intenso que replicaba sobre nuestras cabezas aquel día diáfano hasta el bochorno, de finales del verano de 2010. Pero no hubo sensación térmica a la que se rindiera la elocuencia del entre-

vistado. Fueron tres horas de fervorosa charla durante las que el crepúsculo fue avanzando hasta no dejar otro faro, para las ideas de Bartís, que la luz testigo del grabador encendido. El creador de *Postales argentinas*, *El pecado que no se puede nombrar* o *La pesca* recorrió desde cuestiones estéticas hasta políticas, comprometiéndose en definiciones polémicas sobre las vanguardias teatrales, el cuerpo del actor como sostén y motor de la ceremonia escénica, las políticas culturales oficiales, el vaciamiento de la subjetividad individual y social a manos de los poderes mediáticos, los festejos del Bicentenario o los desencuentros históricos entre los derechos de las mayorías y los intereses de las elites económicas, locales e internacionales.

Otro artista ineludible cuyo aporte en esta publicación agradecerán tanto el lector aficionado como el especialista es el escenógrafo y académico Héctor Calmet. El actual director escenotécnico del Complejo Teatral de Buenos Aires tiene además una vasta e inevitablemente intrincada experiencia en la conducción técnico artística de los grandes complejos teatrales oficiales: fue director técnico del Teatro Nacional Cervantes de 1983 a 1986 y, desde 1994, obtuvo el cargo por concurso en el Teatro General San Martín. Discípulo confeso y admirador del arquitecto, docente y escenógrafo Luis Diego Pedreira, Calmet reconoce también la huella que, en su formación, dejaron algunas figuras ya legendarias de la escena universal y local, como el francés Jean Vilar o los argentinos Alejandra Boero, Pedro Asquini o Jorge Petraglia.

En su contribución titulada *Memoria y presente de la puesta en escena*, este artista que ya en 2003 publicó *Escenografía, escenotecnia e iluminación* (Ediciones de la Flor) vuelve a poner de manifiesto su natural habilidad para acercar a cualquier interesado los mecanismos técnicos y tecnológicos de una puesta en escena, incluidos ciertos secretos y hasta cábalas del oficio, siempre en un lenguaje amigable, que elude glosarios abstrusos e incluye

el humor y la anécdota, que humanizan la teoría. Tal vez su dilatada experiencia docente –que sigue ejerciendo en universidades oficiales y privadas, del país y del exterior–, unida a su indiscutible vocación teatral, potencian en Calmet la capacidad de comunicar con un discurso accesible las conceptualizaciones de una disciplina que, en los tiempos que corren, recurre –a veces más de lo necesario– a neologismos y denominaciones en idioma extranjero (especialmente, inglés) que con frecuencia expulsan al lector no especializado.

Desde su primera participación en la escenografía de *Israfel*, de Abelardo Castillo, en 1966, hasta sus últimos trabajos para las puestas de *El Niño Argentino*, de Kartun, *Titulares*, de Bernardo Carey o *Hamlet*, de Shakespeare, en la versión de Manuel Iedvabni, incluyendo sus trabajos para montajes líricos como *Socorro, socorro, los Globolinks*, de Gian Carlo Menotti, *El barbero de Sevilla*, *Cavalleria rusticana* o *I pagliacci*, las búsquedas, los hallazgos pero también los fallos y las enmiendas forman parte del relato generoso de Héctor Calmet, privilegiado testigo y calificado protagonista del teatro argentino de las últimas décadas.

Volviendo al tópico de las rupturas, herencias y filiaciones que han dejado su marca en el teatro argentino de las últimas tres décadas, corresponde advertir que ciertos accidentes aparecen sólo como “fracturas” si se los mira de cerca pero, analizados en perspectiva, permiten una lectura más abarcadora, susceptible de descubrir secuencias de causa-efecto. Lo que tiene su importancia a la hora de comprender que, también en el campo de las artes, la creación como acto de absoluta autonomía no existe. Y hasta el más exquisito hallazgo poético hunde sus raíces en reconocibles o misteriosas paternidades. Así y a grandes rasgos, el teatro de la dictadura setentista se caracterizó por refugiar el compromiso político en la metáfora; el de la postdictadura, promediando los ochenta, valoró las intensidades generadas por los cuerpos y los objetos en el espacio de la escena, a la

vez que cuestionó el texto, asociándolo con la devaluación de la palabra. Y en los noventa, la apatía ideológica, la corrupción política y la expulsión de grandes sectores sociales hacia la desocupación o la subocupación produjeron un regreso a la dramaturgia pero a partir de un lenguaje que, en apariencia, colisionaba con el de las generaciones precedentes. Si antes el núcleo dramático había estado en las ideas o en la imagen, gran parte de los autores que surgieron en la última década del siglo pasado reformularon el sentido del texto teatral, pusieron énfasis en los procedimientos o estructuras funcionales del hecho escénico, liberaron el sentido hacia lo lúdico y la diversidad temática, y asumieron en muchos casos la múltiple función de escribir, dirigir y, a veces, también actuar.

Representante calificado de aquella emergencia y hoy consagrado local e internacionalmente, Javier Daulte es también una figura significativa cuyos criterios y reflexiones no pueden faltar para que se cumplan los objetivos de esta publicación.

Bajo el título genérico de *Juego y compromiso*, Daulte ofrece aquí tres ensayos teóricos escritos entre 2001 y 2003: *La verdad*, *La responsabilidad* y *La libertad*. En cada uno de ellos el autor y director intentó sistematizar –reconoce– las ideas compositivas que había aplicado en sus obras *Gore*, *Bésame mucho*, *¿Estás ahí?* y *4D Óptico*. Pero el resultado de aquel intento se lee hoy como un novedoso y sustantivo aporte al siempre dinámico concepto del “arte por el arte”. Sostiene el autor de *Siempre estuviste tan adorable* que vivimos “una época en que el teatro tiende a recuperar su condición de innecesario, lo cual amplía sus horizontes”. Y lo cierto es que así en las puestas de sus propios textos como en las de otros autores –las exitosas *Baraka*, de María Goos, o *Un dios salvaje*, de Yasmina Reza, entre otras– Daulte expone y afina el mecanismo interno de la ficción con resultados a la vez regocijantes y provocadores. Su tesis, que desarrolla con clara y exhaustiva fundamentación, propone que el único

compromiso del teatro es con las propias reglas del juego. Y que la única libertad a defender sobre el escenario es la que impulsa al artista a crear, sin sujeciones a mandatos ideológicos o a convenciones de cualquier índole.

También la mirada académica expone aquí sus puntos de vista respecto de los síntomas, vaivenes, florecimientos, abismos y crisis del teatro argentino en las décadas recientes. En *El devenir de un teatro en democracia*, la profesora en filosofía, escritora e investigadora teatral Norma Adriana Scheinin expone, a manera de trama o de red, los distintos fenómenos sociales, culturales y específicamente escénicos, así como las mutuas conexiones, colisiones e influencias experimentadas por el género a lo largo del período tratado. Autora de calificados textos teóricos, docente universitaria e investigadora del Instituto de Artes del Espectáculo de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, Scheinin aporta aquí ajustadas conceptualizaciones acerca de ciertos vocablos cuyo uso parece haberse divulgado más rápido que las nociones a que remiten, como es el caso de los términos “posmodernidad”, “neobarroco” o “teatro posdramático”. Revisa categorías teatrales como acción, espacio, tiempo, actos o intervalos. Y profundiza en la presunta contradicción entre “representación” y “presentación” del hecho escénico. Asimismo, reflexiona —entre otros asuntos— sobre las ideas de “tensión dramática”, sobre los límites entre géneros, sobre el teatro como resistencia cultural y sobre las complejas y siempre vitales maneras que tienen los fenómenos políticos y sociales de incidir y transformar las artes de la escena. En todos los casos, las consideraciones teóricas se afirman en el análisis de referentes concretos, ya se trate de movimientos estéticos, grupos teatrales, autores, directores, estilos de actuación o espectáculos relevantes.

Nombre obligado en el panorama del teatro contemporáneo local con proyecciones internacionales, el dramaturgo, actor de cine y teatro, director,

traductor y docente Rafael Spregelburd ofrece por su parte una no menos atractiva propuesta teórica que titula *Tres apuntes sobre dramaturgia*, donde describe las que llama sus “preocupaciones viscerales” acerca de “las tres cosas que toda obra, tarde o temprano, debe tener: realidad, organicidad y dimensión”. El autor de *Remanente de invierno*, *Lúcido*, *Bloqueo*, *La paranoia* o *Acassuso* (entre otras cuarenta obras) revisa y cuestiona la legitimidad de aquellas tres ideas, en su acepción convencional. Desde su condición de dramaturgo, Spregelburd pone a prueba (y muestra la fragilidad de) los pactos que la civilización ha establecido entre ficción y realidad, entre matemática y biología, entre el pensamiento abstracto y la vida, entre orden y caos, entre tragedia y catástrofe, entre causas y efectos o entre clasicismo y vanguardia. Del mismo modo, descubre simplificaciones y reduccionismos en el modo de abordar cuestiones como la crisis de representación, las limitaciones del lenguaje, las perversiones de la política o la duración de un espectáculo teatral.

Cierra esta selección de sustantivas reflexiones el trabajo de Julia Elena Sagaseta, investigadora del Instituto de Artes del Espectáculo de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y docente en la UBA, la Universidad del Salvador y el Departamento de Artes Dramáticas del Instituto Universitario de Artes. El pormenorizado panorama que tituló *Recorriendo veinticinco años de escena performática* revisa con rigor historiográfico y profundidad analítica distintas etapas del teatro local, desde la apertura que se produjo en el país a partir de los años 80 del siglo pasado, pasando por algunas circunstancias emblemáticas como el surgimiento del Parakultural (mítico espacio del *underground* porteño), la ruptura con la figura del autor, la aparición de una nueva comicidad encarnada por figuras como las Gambas al Ajillo, Alejandro Urdapilleta, Batato Barea o Humberto Tortonese, o el llamado teatro de la imagen. También se

revisan fenómenos estéticos asociados con la crisis de las formas canónicas de actuación, así como la revalorización del clown, el mimo, la performance o la danza-teatro. Un lugar destacado se le concede, en esta completa perspectiva, al impacto que produjo la visita de dos importantes referentes del teatro europeo: Tadeusz Kantor y Eugenio Barba. Se incluyen consideraciones especiales para algunos espectáculos, grupos y artistas que marcaron hitos en la escena argentina de las últimas décadas, como las obras *Postales argentinas*, de Ricardo Bartís; *Máquina Hamlet*, del grupo El Periférico de Objetos; o creadores como Daniel Veronese, Pompeyo Audivert, Alejandro Catalán, Guillermo Angelelli, Ana Alvarado, Rubén Szuchmacher, Emilio García Wehbi, Alejandro Tantanián, Javier Daulte, Rafael Spregelburd, Federico León o Luis Cano, entre otros. Asimismo, Sagasetta reflexiona sobre el teatro performático y las proyecciones que se abrieron a partir de la incorporación a la escena de nuevas herramientas tecnológicas.

Lo cierto es que, en esta primera década del nuevo siglo, el teatro argentino parece consolidarse en uno de los aspectos más genuinos de su natura-

leza: la esencial fugacidad. Inapresable por soportes más duraderos como los de la literatura, el cine o las artes plásticas, el hecho teatral sólo puede ser contenido por el tiempo que dura la representación sobre el escenario. Allí es donde acontece. Allí es donde la dramaturgia, la improvisación, el lirismo, el juego o el sarcasmo articulan sus mecanismos con la actuación y con técnicas de antigua o novísima generación, para reivindicar el goce, la perturbación, la fiesta, la provocación o la denuncia. Y allí es donde, finalmente, se advierte que la inspiración y la excelencia dependen menos de cuestiones coyunturales como las modas, los despliegues de producción o la edad cronológica de los artistas, que del misterio poético, de por sí insubordinable a cualquier registro, clasificación o encasillamiento. Un misterio en el que –sin la pretensión de develarlo– intenta indagar esta selección de ensayos y testimonios de diez creadores y teóricos de la escena argentina contemporánea.

Olga Cosentino

Buenos Aires, mayo de 2010

ISBN 978-987-641-012-0



9 789876 410120

El teatro es una de las creaciones humanas que mejor replican el ciclo de la vida. Entre el alumbramiento de la primera escena y el apagón final, cualquier hecho escénico produce, con los recursos poéticos de la ficción, una entidad distinta de la llamada realidad pero en la que la acción, la intensidad, la respiración, el vuelo, la sorpresa, la provocación, el goce, la pena o la fugacidad son tan esenciales a su naturaleza como a la de la vida misma.

De ese atributo vital del teatro intenta dar cuenta este libro, a través de las reflexiones y testimonios de diez artistas y académicos de reconocida relevancia en la puesta en escena, la dramaturgia, la actuación y la investigación de las artes escénicas en la Argentina.

Los trabajos que aquí se publican conforman un abordaje plural de lo que a esta altura ya se considera un fenómeno significativo en el campo cultural de nuestro país. Fenómeno de rara fertilidad que en los últimos años viene multiplicando públicos, salas y circuitos con independencia de políticas públicas o variables económicas o sociales que a veces favorecen la actividad pero en ocasiones también conspiran o se desentienden de ella.

Casi en la categoría de curiosidad sociológica, hoy el teatro argentino diversifica registros estéticos que van desde el drama en prosa hasta el mimo, pasando por el musical o el humor; desde la relectura de los clásicos, a la comedia brillante, el absurdo, la performance o las búsquedas experimentales. Un universo que, como se ve, excede ampliamente lo que podría llegar a documentar la más completa antología dramática. Y cuya única síntesis posible es la acción dramática en el instante en que sucede, y en la que interactúan significados, movimientos, ritmos, luces, sombras, sonidos, silencios y una compleja trama de vínculos entre actor, personaje y espectador que es siempre única en cada función.



Fondo Nacional de las Artes



200 AÑOS
BICENTENARIO
ARGENTINO