



MOMENTOS DEL TEATRO ARGENTINO

—

Jorge Ricci

ESTUDIOS TEATRALES

 EDITORIAL
INTeatro

MOMENTOS DEL TEATRO ARGENTINO

Jorge Ricci

ESTUDIOS TEATRALES



EDITORIAL
INTeatro

Ricci, Jorge

Momentos del teatro argentino / Jorge Ricci. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Inteatro, 2017.

210 p. ; 22 x 15 cm.

ISBN 978-987-3811-32-6

1. Teatro Argentino. I. Título.

CDD A862

Ejemplar de distribución gratuita

Prohibida su venta

Foto de tapa: Escena de "El pecado que no se puede nombrar", de Ricardo Barti
Fotografía de Andrés Barragán / Gentileza Complejo Teatral de Buenos Aires.

Consejo Editorial

Federico Irazábal

Claudio Pansera

Nerina Dip

Carlos Pacheco

Equipo Editorial

Carlos Pacheco

Graciela Holfeltz

Germán Frers

Daniel Caamaño (Corrección)

Gabriel D'Alessandro (Diagramación)

Teresa Calero (Distribución)

© Inteatro, editorial del Instituto Nacional
del Teatro

ISBN 978-987-3811-32-6

Impreso en la Argentina – Printed in Argentina.
Queda hecho el depósito que marca la Ley 11.723.
Reservados todos los derechos.

Edición a cargo de Eudeba.

Impreso en Buenos Aires, Septiembre 2017

Primera edición: 2.500 ejemplares

MOMENTOS DEL TEATRO ARGENTINO

Prólogo

He elegido el título “Momentos del teatro argentino” porque este texto no pretende contener la historia de nuestra vida escénica sino tan solo aquello que ha impactado en mi experiencia como lector, espectador y hacedor del hecho teatral; aquello que me resulta ineludible. Es por eso que lo que contiene este libro es subjetivo y, si se quiere, arbitrario. “Momentos del teatro argentino” es producto de un seminario que he dictado en los últimos años en la Universidad Nacional del Litoral y de algunas reflexiones volcadas en notas, charlas y ponencias. De las múltiples formas que ha ido adquiriendo el teatro del país a través del tiempo, prevalece el teatro de texto; y dentro del teatro de texto, aquel que, a mi entender, sobresale por su poética. Mi trabajo ha abrevado, y mucho, en los escritos de los buenos historiadores e investigadores argentinos de ayer y de hoy. Su publicación surge a raíz de esa valiosa experiencia federal que nace con la creación del Instituto Nacional del Teatro y de su Editorial Inteatro. La mayoría de los sucesos artísticos que conforman este azaroso relato acontecen en un territorio ineludible: “el teatro porteño”; pero sus protagonistas suelen venir de todas las regiones del país y de países vecinos. Y hasta donde ha podido llegar mi información y mi mirada, está en parte el otro teatro, el de las provincias. Como dije al comienzo: son momentos.

El autor

MOMENTOS DEL TEATRO ARGENTINO.

Introducción.

La historia del teatro argentino puede haber comenzado con cualquier acontecimiento inesperado y en cualquier lugar geográfico. En cualquier caso, como tantas otras cosas, este comienzo está ligado a la tradición europea.

Dicen algunos que el primer texto dramático del país fue la oda escrita por Antonio Fuentes del Arco en 1717, en Santa Fe de la Veracruz, con el fin de agradecer a Felipe V, Rey de España, por la quita de un impuesto que perjudicaba al puerto de los santafesinos. Dicen otros que lo que se puede rescatar como primer texto dramático patrio es un anónimo, "El amor de la estanciera", estrenado en el Teatro de la Ranchería en Buenos Aires. Otra posibilidad para tener en cuenta es un texto inclasificable para su época (año 1841): "El gigante amapolas", de Juan Bautista Alberdi, una humorada absurda que se torna metáfora del gobierno de Rosas y mirada irónica sobre sus opositores. Y sostienen, los más, que el discurso del teatro nacional comienza a fluir en las arenas del circo criollo con el "Juan Moreira" que plantan los Podestá con palabras de Eduardo Gutiérrez que, a su vez, son las supuestas palabras de un oscuro gaucha bonaerense, el auténtico Moreira que muere en el burdel "La Estrella" de Lobos y que es mitificado a la altura del Martín Fierro escrito por José Hernández. Si nos inclinamos por este último criterio, podríamos decir que el teatro argentino nace de una profunda paradoja: la historia real de un gaucha apellidado Moreira, que viene a repetir la parábola de una ficción, la del Fierro escrito por Hernández. A Moreira lo mata el sargento Chirino y por la espalda. A Fierro lo tiene que hacer matar Borges en un pequeño y perfecto relato titulado "El fin", donde el hermano del negro de la famosa payada viene a cobrarse la deuda y, supuestamente, acaba con la historia de "Martín Fierro", que es como decir que acaba con la historia del gaucha rebelde.

La gauchesca, tal vez el género más puro de los argentinos, tiene múltiples formas a través de sus protagonistas: el gaucha valiente, el gaucha perseguido, el

gaucho trovador, el gaucho humorístico y el gaucho crepuscular que se suicida en "Barranca abajo" de Florencio Sánchez, porque ya no hay lugar para el criollo.

Luego llegarán los géneros de la ola inmigratoria, los géneros populares que acompañan a españoles e italianos: el sainete y el grotesco. Que, una vez en el Río de la Plata, se tornan sainete y grotesco criollo.

La rápida inventiva de esos comediógrafos y dramaturgos, cuyos padres habían bajado de los barcos, va a dar lugar al período más intenso y popular del teatro argentino.

Ahora el protagonista no es el gaucho, porque la escena, la historia y los personajes se instalan en la vida urbana y nacen los prototipos del nuevo país: el gallego, el tano, el turco, el ruso y tantos otros. Serán estos, de lenguaje cocoliche o lunfardesco, los dueños de las historias que transcurren en los conventillos y en tantos otros lugares ciudadanos.

El surgimiento del tango acompaña el derrotero de los géneros más duraderos de la escena nacional. Las figuras del tango suelen ser los personajes de sainetes y grotescos, de aquel teatro; los tangos se estrenaban en sainetes y grotescos, y los textos de ese teatro asimilan el lenguaje tanguero. Es así que el cocoliche y el lunfardo construyen alocadamente la bendita identidad nacional.

De este tiempo nacen otros antihéroes que serán los protagonistas del teatro argentino. *Stéfano* será la figura emblemática de toda esta etapa. Escrito por Armando Discépolo, este personaje mayúsculo es inmigrante y extranjero, artista, pobre, fracasado, habla el cocoliche, viene a hacerse la América y sueña con la ópera que no escribirá nunca porque está lleno de música ajena. Moreira es el gaucho extraído de la llanura bonaerense; *Stéfano* será la sombra aproximada del padre de los Discépolo, uno de los muchos nuevos argentinos que no pudieron escapar del conventillo. Hasta aquí, tres géneros: la gauchesca, el sainete y el grotesco se llevan casi todo el primer siglo del nuevo país, desde 1853.

El teatro, por entonces sin competencias, era una epidemia popular. Las compañías actuaban de lunes a lunes en matiné, vermouth y noche y los textos se vendían en quioscos y librerías semana tras semana. Casi todos los argentinos tenían en sus recientes bibliotecas el Cancionero del Tango y la Colección del Teatro Nacional. La radio y el cine comenzaron a echar sombras sobre el antiguo oficio de las tablas y este, poco a poco, se transforma en un arte de cofradía.

Ese es el momento en que nace el teatro independiente, un movimiento de la clase media ilustrada que se interesa por el teatro de arte y, década a década,

va incorporando a maestros extranjeros. Estos dictan desde sus libros las pautas del teatro que hay que hacer: naturalista, realista, psicologista, simbolista, expresionista, absurdo, de la crueldad, ascético, antropológico, etc. Los nombres de Craig, Antoine, Stanislavsky, Brecht, Artaud, Beckett, Grotowski, Brook, Kantor o Barba, pasan a ser la guía obligada según los criterios estéticos de cada equipo de trabajo.

Estos eternos jóvenes independientes (porque desde entonces el teatro parece “pecado de juventud”) serán los que en la década del cincuenta irán a preguntarle al gran actor Pedro López Lagar que con cuál depurada metodología había compuesto su espléndido estibador en “Panorama desde el puente”, de Arthur Miller; y el experimentado actor, con su escuálida respuesta (“Me pongo la gorra y salgo”), dividirá las aguas entre un teatro “de oficio” y un teatro “de arte”, aunque a veces el arte estaba en el oficio y lo que debía ser arte pasaba a ser mero oficio. Esta anécdota resume la distancia que se crea entre estas dos escuelas: la que se hace en el escenario de los profesionales y la que se hace en los rigurosos cursos formativos de los primeros independientes. Con el tiempo todo se confundirá y unos y otros aprenderán de la vereda de enfrente.

El teatro independiente argentino quedará graficado con la imagen de Leónidas Barletta, el director socialista, tocando la campana en la puerta del Teatro del Pueblo para que el público, como el alumno de una escuela, acuda a la sala para ver los fantasmas “arltianos” o la dramaturgia extranjera que llegaba por barco a las librerías de Buenos Aires. Porque el teatro independiente será también, aparte de teatro, un movimiento cultural que abrazará a la clase media ilustrada con espectáculos, charlas, publicaciones, discursos y manifestaciones ante cada injusticia.

Con aquel teatro de Roberto Arlt que difunde Barletta, los antihéroes continuarán de protagónicos (como en la gauchesca, en el sainete y en el grotesco) y el teatro argentino seguirá remando contra la corriente. Sin embargo, más allá de los avatares éticos y estéticos de los independientes, los géneros clásicos del teatro nacional (gauchesca, sainete, grotesco, costumbrismo y revista porteña) persistirán en los humildes grupos vocacionales y filodramáticos de pueblos y barriadas como también en el teatro comercial de las grandes ciudades. Es decir, entre la década del treinta y la del sesenta se produce un fenómeno en el teatro argentino que reemplaza a la disyuntiva “vocacional o profesional” por la disyuntiva “lo nuevo independiente o lo viejo comercial”. Y esto genera dos teatros marcadamente diferentes: el teatro independiente, con su repertorio propio, y otro teatro con su repertorio popular.

Los “independientes” (integrado por grupos cultos, universitarios) harán del teatro un quehacer didáctico y su público tendrá la obligación de ir paso a paso por el lenguaje y la temática que van fijando los elencos. Así recorrerán los griegos, los romanos, lo medieval, lo isabelino, el teatro de ideas de los últimos siglos y el teatro contemporáneo del siglo veinte. En sus repertorios nunca faltaban un Sófocles, o un Shakespeare, o un Molière, o un Goldoni, o un Ibsen, o un Strindberg, o un Chéjov, o un Miller o un Beckett. Hasta que crearon sus propios autores y lo que comenzó con Arlt se extendió a Gorostiza, Dragún, Cuzzani, Lizárraga y otros. Este movimiento independiente, al igual que la Reforma Universitaria del 18, se extiende por todo el país y alcanza a muchos otros países latinoamericanos. El teatro independiente se forjó en la búsqueda de la libertad de expresión, de opinión y de forma artística. Sus elencos lo probaron todo: naturalismo, realismo, psicologismo, expresionismo, absurdo... Y el resultado fue un movimiento que acabó con el “divismo” para fortalecer la idea de “equipo” en el viejo oficio. De todas maneras, ningún cambio es tan radical como se cree, ya que al divismo comercial lo suplantó el caciquismo dogmático y los actores de reparto pasaron a ser los fieles oficiantes del equipo.

La continuación natural de aquellos independientes son los neoindependientes, menos esquemáticos y más eclécticos en sus criterios estéticos. A tal punto que serán capaces de generar una dramaturgia muy vasta que contiene a Gambaro, a Viale, a Cossa, tanto como a Pavlovsky, a Monti, a Kartun y a muchísimos más que llegarán a provocar un teatro que avanza hacia la vanguardia pero que también es capaz de volver la mirada hacia atrás y recuperar todas las formas olvidadas del gran teatro nacional. Lo neo es aquello que, después de muchos años, levanta la veda a los clásicos argentinos y los funde con el teatro universal y las nuevas propuestas. Entonces nace un neosainete, un neogrotesco, un neoteatro popular. Nuevas lecturas sobre Gutiérrez, o sobre Discépolo, o sobre Cayrol se mezclan con nuevas lecturas sobre los clásicos universales. Otro teatro (más abierto, más impertinente que el independiente) que se atreve a fundir el teatro de arte con el teatro de oficio. Este segundo movimiento dejará que sus hacedores vayan y vengan del teatro al cine y del teatro a la televisión. Y sus hacedores serán capaces de trabajar por dinero o de trabajar por amor al arte, pero siempre desde una óptica profesional. Tal vez la suma de autoritarismo y populismo por varias décadas haya servido para abrir el espectro de la gente de teatro. Tal vez el estado de crisis permanente haya servido para fortalecer al rico teatro argentino. De todas maneras, como en las etapas anteriores, aquí también habrá figuras dominantes y protagónicas: un actor, una actriz, algunos

directores y hasta ciertos autores (no tan burdos como los antiguos capocómicos ni tan ortodoxos como los primeros independientes, pero “protagónicos” al fin). Lo bueno de este tiempo histórico es que comienzan a posicionarse en un pie de igualdad: actores, directores, autores, escenógrafos e iluminadores; tal vez en esos años es cuando más empieza a resquebrajarse el unicato y, en parte, casi sin pretenderlo, estos múltiples hacedores logran una mayor cohesión colectiva.

Pero los flujos y reflujos del movimiento teatral son permanentes; y así como unos olvidaron a otros, los que vinieron después siempre creyeron que con ellos empezaba todo de nuevo. Algo de eso es lo que está pasando hoy con las denominadas nuevas tendencias. Hay un teatro que por momentos se instala en la imagen pura y reniega de todo texto, otro que busca instalarse en el discurso farragoso para abandonar la costumbre de contar una historia, aquel otro con mucho de contar sin contar, de hablar sin dialogar y de componer sin actuar. Un teatro de las nuevas tendencias que tiene derecho a probarlo todo porque en el arte no debe haber límite. Ahora, “cuando baje la marea”, se verá qué es lo que queda en la superficie. Este nuevo teatro que surge con la democracia en los ochenta, va sumando nombres y experiencias valiosas como las de Alberto Ure, Laura Yusem, el Sportivo Teatral de Ricardo Bartís, La Cochera de Paco Jiménez, el Periférico de Objetos, Mauricio Kartun, el Patrón Vázquez, Ciro Zorzoli y tantos otros. Y una vez más se instala en el teatro argentino la necesidad del equipo por sobre las individualidades. Y si en los cincuenta fue el Fray Mocho y en los sesenta el Nuevo Teatro y después el Equipo Payró, ahora son los equipos de la nueva tendencia los que comienzan a replegarse sobre la creación total que funde el texto literario con el texto espectacular.

Casi otro siglo de teatro ha tenido la Argentina desde los primeros independientes hasta las nuevas tendencias de estos días. Y de los grupos de estas últimas suelen salir autores, directores, actores, escenógrafos, músicos e iluminadores que deslumbran en el país y en el extranjero.

El teatro argentino, por otra parte, aunque en gran medida hoy sea una cuestión de cofradía, nutre al mejor cine y a la mejor televisión del país. Buenos Aires y los grandes centros teatrales del otro país suelen generar productos artísticos que asombran en muchas partes. El teatro nacional es un gran producto de exportación desaprovechado, una gran empresa cultural que crece y se perfecciona a pesar de todo. En esta hora del bicentenario comenzamos a comprender que nuestro teatro ha sido uno de los espejos más reveladores de nuestra identidad nacional, y que junto a otras de nuestras expresiones artísticas, es uno de los mejores naipes que tenemos para mostrar en cualquier geografía.

Como se podrá apreciar, cuando uno habla del teatro argentino no cesa de referirse al teatro porteño; de todos modos, sabemos que esa escena de todos los tiempos está hecha por todos aunque en gran medida suceda en Buenos Aires.

La gauchesca

DETRÁS DE UNA IDENTIDAD.

La gauchesca nace con el designio de tener que ser el género nacional por excelencia. Martín Fierro, gracias a Lugones, pasa a ser el poema nacional. Juan Moreira, con la versión de los Podestá, el inicio del teatro nacional. Y el protagonista de todas estas historias rurales, “un gaucho vago y mal entretenido”, es la primitiva esencia del ser nacional.

Este género es poesía, canción, narrativa y teatro. Esa suma alimenta la condición de género emblemático. Sin embargo, al igual que los posteriores, sus rastros se pierden en la literatura universal, y la gauchesca, épica o lírica, según lo que cuente y cómo lo cuente, dejará entrever rasgos románticos, rasgos barrocos y rasgos de aquello que es profundamente clásico. El gaucho, héroe y antihéroe al mismo tiempo, se presta para la epopeya, para la tragedia, para el humor y para el drama.

Fierro o Moreira, como cualquier criollo en desgracia, sellan el destino oscuro del hombre argentino. Su suerte será la suerte de los que vengan después en tono asainetado, grotesco, arltiano, realista o absurdo. Y sus antagonistas (Chirino, el Moreno de la payada, Sardetti, el Viejo Vizcacha, el Alcalde mayor, el Gringo que agoniza en el charco o el Cuerudo) serán las formas inconclusas y deformadas de ese hombre del país que se nos mitifica en la desolación de Fierro, en el coraje de Moreira, en la protesta de Don Zoilo o en la sabiduría de Don Segundo Sombra.

La figura del gaucho será la forma irremediable de la nación primitiva, rural, virgen. Y la gauchesca, el costado poético de esa historia nacional que se fue haciendo en batallas y entreveros. El gaucho “vago y mal entretenido” será nuestro símbolo de libertad e independencia. Fierro, Moreira, Vega, Sombra, Don Zoilo y hasta Bairoletto, conforman una cadena que parece interminable y que cruza la historia y la literatura argentinas como el componente más genuino de lo que somos o de lo que deseamos ser. El criollo perseguido es nuestro Quijote. El tiempo nos ha arrastrado a las ciudades, pero cuando necesitamos reencontrarnos con nuestra supuesta esencia vemos al gaucho solitario en medio de esa inmensa llanura. La gauchesca ha entrado en nuestra historia como la forma más certera que nos devuelve el espejo empañado de nuestra identidad nacional. Por eso, tal vez, en los momentos más difíciles de este extraño oficio de ser argentinos, siempre hay un verso de Hernández que nos dice todo. Y la gauchesca se tornó tan fuerte en este país reciente, que hasta el cocoliche se imaginó criollo. Borges, el más universal de nuestros escribas, no pudo escapar de los arrabales que llevan al campo y encontró en el malevo al gaucho tardío.

Siempre, en todo estadio del teatro nuestro, se retorna a la gauchesca; aunque se lo haga con aires de humorada, la cosa, tarde o temprano, se vuelve metáfora. Porque la estructura dramática, la métrica y tantas otras cosas que hay en el género de la gauchesca pueden venir de otras literaturas, pero hay algo que es intransferible: el personaje y su paisaje.

Moreira, o Fierro, o cualquier otro gaucha de la llanura argentina del siglo diecinueve o del anterior, será el sello de la gauchesca, y la gauchesca como género en sí desaparecerá con esos criollos nómades y perseguidos. Pero cada vez que nos enfrentemos con un hombre que viene del pueblo y que es hijo de la injusticia, nos retrotraeremos al mundo de la gauchesca y veremos Moreiras en el cadáver del Che o en los cuerpos baleados de guerrilleros y de piqueteros. Esto hace que el género gaucha se torne nuestro clásico por antonomasia, nuestro último espejo donde se refleja la turbia figura de lo nuestro.

“(…) ¿Qué fue de tanto animoso?
¿Qué fue de tanto bizarro?
A todos los tapó el tiempo,
a todos los tapó el barro.
Juan Muraña se olvidó
del cadenero y del carro
y ya no sé si Moreira
murió en Lobos o en Navarro.”

(En “¿Dónde se habrán ido?”, de Jorge Luis Borges).

FIERRO Y MOREIRA: SEMEJANTES

¿El arte copia a la realidad o la realidad copia al arte? La pregunta y la duda devienen de las similitudes que existen en este caso entre los elementos que desencadenan el drama ficcional de uno y el drama real del otro. Uno y otro pierden todo (tierra, dicha, hacienda y familia) por la codicia del poderoso que busca apropiarse de lo poco que tiene el gaucha. Desde ese momento, ya no hay retorno para ninguno de los dos: Fierro será echado a la frontera y acabará viviendo con los indios; Moreira será expulsado al campo abierto y volverá como fugitivo. Ambos serán incapaces de recuperar lo perdido y todo lo que ganarán con sus hazañas les será insuficiente. Marcados y predestinados como todo personaje trágico, los dos hombres se fundirán en el mismo “vago y mal entretenido”.

Borges subraya un pasaje del poema de Hernández, aquel en donde Cruz le pide a Fierro que mire las últimas poblaciones y a este le ruedan dos lagrimones por la cara. Es el pasaje más lírico y más demoledor en la suerte de esos desterrados. Por su parte, la escena en que Moreira vuelve a su rancho para ajusticiar al traidor Jiménez, reencontrarse con su hijito y perdonar a la Vicenta, es la más rica dramáticamente, porque el hombre se quiebra ante la impotencia de tener que seguir tras la sombra del mito.

En una y en otra historia, vemos al héroe humanizado, al mito que no puede abandonar su dolor humano.

JUAN MOREIRA: DEL FOLLETÍN AL TEATRO.

En el folletín de Gutiérrez las escenas y los personajes se multiplican, pero en la versión teatral que se limitaba al espacio del picadero criollo se muestra lo esencial: los pasos de la leyenda

PRIMER ACTO.

Escena 1: Síntesis pedagógica de la tragedia del gaucho Juan Moreira. Una historia simple como todo lo trágico. La historia del traidor y del héroe.

Escena 2: La payada que explica la suerte que correrá el traidor: Sardetti. Una escena de boliche y el *primer paso trágico*: Moreira mata a Sardetti. Aquí ya se plantea al criollo enfrentado con la autoridad (el alcalde) y el inmigrante (Sardetti).

Escena 3: La autoridad persigue a Moreira y destruye sus afectos: el hijo, la mujer, el tata, el rancho. Ya en este punto de la historia queda claro que el criollo será víctima de la injusticia: estafa, persecución y celos.

Escena 4: El campo desolado y la reflexión del gaucho solitario. El amigo Julián Andrade como mensajero de las desgracias. La decisión de Moreira de enfrentarse a la autoridad que lo está esperando en sus propias tierras: Don Francisco, que es el rostro de la justicia ciega. *Segundo paso trágico*: Moreira mata a Don Francisco.

SEGUNDO ACTO.

Escena 1: Nace el mito. Moreira enfrenta y vence a cinco bandidos para salvarle la vida al Dr. Marañón, un político justo y culto.

Escena 2: Casa de Marañón. Moreira explica al hombre sabio su sino trágico. Marañón no logra convencerlo de que sea uno más. Moreira ya está atado a su condición de mito.

Escena 3: Jiménez, otro traidor, se ha quedado con Vicenta, la mujer de Moreira, haciéndole creer que este ha muerto. Escena humanizada del mito, por-

que el héroe no puede vengarse de Jiménez, no puede quedarse con su hijo y no puede perdonar a su mujer. Desde ahora solo le queda la dura tarea de construir la leyenda del invencible. *Tercer paso trágico*: sin muertes pero con pérdidas terribles.

Escena 4: Va al Juzgado de Paz a enfrentar a “los justicias” y a encontrar alivio en la muerte. Pero ya es un héroe trágico, su calvario es matar y no poder morir. *Cuarto paso trágico*.

Escena 5: Otra pulpería: el lugar donde crece el mito. La pelea con el Sargento Navarro, el triunfo inevitable de Moreira y el respeto del oficial, casi un Cruz para Moreira.

Escena 6: Una escena muda del *quinto y último paso trágico* de Moreira. La última pelea feroz en el Prostíbulo “La Estrella” y el último traidor: Chirino, que lo ajusticia por la espalda (Ante esto Moreira le dice simplemente: “¡Justicia tenías que ser!”). La muerte de Moreira es la imagen más pura del mito.

En el folletín de Gutiérrez las escenas y los personajes se multiplican, pero en la versión teatral que se limitaba al espacio del picadero criollo se muestra lo esencial: los pasos de la leyenda.

EL DISCURSO CRIOLLISTA

Adolfo Prieto establece similitudes y diferencias entre el Fierro y el Moreira.

- 1) El mismo esquema dramático.
- 2) Diferencias de lenguajes. Hernández es poética criolla y Gutiérrez es periodismo culto.
- 3) Fierro es levemente anacrónico (1872) y Moreira ya es anticuado (1879)
- 4) El escenario del Fierro es el pasado y el de Moreira es el presente.
- 5) Fierro es poesía. Moreira es folletín y teatro.
- 6) Fierro es un hombre común. Moreira es un héroe mítico.
- 7) El Fierro refleja un mundo campesino existente y el Moreira refleja un mundo campesino en disolución.

Estas observaciones de Adolfo Prieto son esenciales para interpretar dos momentos históricos que, apenas separados por unos pocos años, tienen diferencias bien marcadas. En el primero, el de Fierro, la suerte del gaucho está en discusión; en el segundo, el de Moreira, la suerte ya está echada: adaptarse o desaparecer. Son años en los que el país se transforma velozmente y la gauchesca vivirá esas transformaciones de Fierro a Moreira, de Moreira a Don Zoilo y de Don Zoilo a Don Segundo Sombra.

LA PERSISTENCIA

Cuando se agota el protagonismo del país rural, el gaucho cede el centro de la escena a los personajes urbanos del nuevo país. Pero nunca desaparece del todo. En la comparsa carnavalesca de un sainete, en los que se mudan a la ciudad para ser parte de una comedia costumbrista o en los mundos marginales del teatro actual, siempre estará la sombra de un gaucho o de un criollo, siquiera, guardando una última forma de vida o de muerte. Nos saltará a la cara desde una noticia policial, una manifestación política, una pasión deportiva o una costumbre ancestral. Donde haya muchedumbre, donde haya pueblo, habrá siempre algo que nos remonte a esa sensación intransferible de lo nuestro. Porque el gaucho perdura en el criollo y este en el guapo y luego en el villero para ser, una y otra vez, la carne de cañón de los distintos tiempos históricos.

PERIPLO DE LA GAUCHESCA

La etapa del género es breve e intensa. En veinte años podemos encontrar los textos claves de su dramaturgia, aunque también es cierto que hay antecedentes que se pierden hacia el pasado con textos anónimos tal como “El amor de la estanciera”, con secuelas del género que arriban a otras décadas posteriores con autores nativistas (“Pasión y muerte de Silverio Leguizamón”, de 1937) o con autores contemporáneos (“El herrero y el diablo” de Juan Carlos Gené, de 1955 o “El reñidero” de Sergio De Cecco, de 1963) o a través de espectáculos populares del circo criollo, del cine o del radioteatro.

Pero es justo decir que la columna vertebral del género está ligada a la Compañía de los Hermanos Podestá que, en aquellos años, trabajó el siguiente repertorio:

“*Juan Moreira*” (1886).

“*Juan Cuello*” (1890).

“*Martín Fierro*” (1890).

“*Pastor Luna*” (1895).

“*Calandria*” (1896).

“*Barranca abajo*” (1905).

Fueron ellos (José, Jerónimo y Pablo) los que construyeron un tipo de interpretación nada ortodoxa que tiene sus raíces en el circo criollo y que, poco a poco, conmoverían a la crítica y al público capitalino.

RAZONES DE LA GAUCHESCA COMO GÉNERO

La gauchesca alcanza su apogeo a contrapelo de uno de los acontecimientos más imborrables en la historia del país: la gran ola inmigratoria que va de 1870

a 1920. Y digo a contrapelo porque la gauchesca, en su forma y en su temática, parece querer frenar el gran cambio que se gesta en esos años y recuperar, con nostalgia, un mundo que se acaba. A diferencia de otros géneros del teatro nacional que se nutrieron del presente inmediato, la gauchesca se alimenta de un presente que se está descomponiendo y huele, poco a poco, a pasado.

Este género es, en lo inmediato, una mirada crítica sobre la sucesión de acontecimientos políticos que trazan el perfil de la generación del '80; y, en lo mediato, la composición de una identidad que, con el paso del tiempo, se iría institucionalizando como tal. Por eso, tal vez, desde lo actual, "Facundo", "Fierro", "Moreira", "Don Zoilo" y "Don Segundo Sombra" no son más que perfectos eslabones de una sólida cadena que nos atraviesa sin fisuras. Sarmiento invocando a Facundo, Hernández delineando al Fierro, Gutiérrez transcribiendo a Moreira, Sánchez denunciando por boca de Don Zoilo, y Güiraldes recordando a través de Don Segundo Sombra ("dos veces sombra") son partes iguales de una necesidad de interpretarnos como argentinos. En todos los casos, aunque la mirada se modifique, se trata de desentrañar lo que somos o lo que deberíamos ser y, sobre esa base, otros como Jorge Luis Borges o Leopoldo Lugones podrán ampliar el círculo del género, a tal punto, que varias décadas después, Juan José Saer en "Barro cocido" y Ricardo Piglia en "Las actas del juicio", con una óptica psicologista y minuciosa, se atreven al universo de lo criollo.

La gauchesca para los argentinos es la bisagra entre lo colonial y lo republicano, es la poética más certera de un tiempo histórico en el que el país se traza a sí mismo. Los versos del Martín Fierro, los actos de Juan Moreira, los reclamos de Don Zoilo en "Barranca abajo" y la sabiduría crepuscular de Don Segundo Sombra, se conjugan para darnos una identidad que nos aleja del vacío.

RESONANCIAS LITERARIAS

La confesión de Robustiano Vega en "Las actas del juicio", un relato de Ricardo Piglia sobre el asesinato del General Urquiza, es una de las formas de dar continuidad a la gauchesca. El lenguaje escualido y sencillo del criollo está en ese espléndido relato que el autor pone en boca del culposo asesino del viejo caudillo entrerriano, y el respeto que se expresa con sino trágico antes de ultimarlo ("Perdone, mi General") nos retrotrae a la frase justa del Sargento Cruz en el instante en que abandona el mando de la agresión para entrar en defensa de un Martín Fierro acorralado por la partida, y a la de Moreira después de salvarle la vida al Dr. Marañón.

En todos estos casos, el gaucho parece ser juguete del destino y del poder. Destino contradictorio por cierto: disculparse con la víctima obligada, defender al hasta recién enemigo o cambiar de bandería política para evitar otra mezquina injusticia. La gauchesca, tanto en Piglia como en Hernández o en Gutiérrez, lleva a sus criaturas protagónicas a valorar aquello que se entiende por respeto, por honor y por justicia, y por encima de cualquier otra circunstancia. Y ese protagonista solitario, cuando dice, dice de modo escueto y profundo como el crepúsculo o el alba que siempre lo alcanza en la despoblada llanura.

“(...) Me acuerdo que entramos al galope y gritando, para darnos coraje. Los caballos refalaban en las baldosas y los gritos iban y venían por las paredes cuando entramos sin desmontar, como apurados. Él apareció de golpe, al fondo del pasillo, solo y medio desnudo, contra la luz. Nos recibió igual que si nos esperara y no se defendió. No hacía más que mirarnos con esos ojos amarillos, como si nos estuviera aprendiendo el alma. No sé por qué yo me acordé de aquella tarde, cuando bajó del tordillo después de perder con Dávila. Se estuvo parado ahí, justo bajo la luz, con esa camisa que le dejaba las piernas al aire, hasta que lo tumbamos. Cuando Matilde, la hija de la que había sido mujer del Payo Chávez, se le tiró encima para defenderlo, yo mismo le oí decir que no llorara. Y eso fue lo único que habló esa noche y lo último que habló en su vida. ‘No llore m’hija, que no hay razón’, le escuché mientras le buscaba el cuerpo entre los claros que me dejaba el de Matilde, y el General tenía la cara escondida por las arrugas y los ojos quietos en algo, no en mí, que estaba muy cerca, en algo más lejos, en la gente de a caballo, o en la pared medio descolorida de tanto poner y sacar la bandera.

Y estaba así, con los ojos alzados, la cara escondida por la muerte, la Matilde acostada encima y manchándose de sangre, cuando lo maté:

Perdone, mi General –le dije y me apuré buscándole el medio del pecho para evitarle el sufrimiento.”

(En “Actas del juicio”, de Ricardo Piglia).

Las pautas del honor y del respeto que, con aires casi trágicos, fueron temas esenciales en la gauchesca, vuelven a aparecer en relatos suburbanos como “Barro cocido” de Juan José Saer. La escritura minuciosa y descriptiva del autor abre una gran didascalia para que suceda un tardío reencuentro (¿entre padre e hijo?, ¿entre padrino y ahijado?), y avance con la fiera propia de esa gauchesca que aún sobrevive en los arrabales de las grandes ciudades. El tiempo y los ropajes son otros, pero los códigos parecen ser aquellos que fueron dibujando los trazos iniciales de esa brumosa identidad criolla. Si en Piglia está el lenguaje de entonces, en Saer están los acontecimientos de entonces. Y el azaroso encuentro y el mudo incidente que nos relata este “Barro cocido” es un espejo fiel de aquello que parecía olvidado en el tiempo.

“Casi en el mismo momento en que el viejo entraba en el almacén, vimos emerger de la puerta del motel el alto cuerpo enfundado en el traje oscuro avanzando lentamente en dirección a nosotros. Se detuvo un momento a esperar el paso rápido y ruidoso de un gran ómnibus rojo y amarillo que hizo temblar la tierra, y cruzó el camino. Sonreía al acercarse. Instintivamente miramos el bulto que llevaba en el costado derecho, a la altura de la cintura. Estaba limpio y afeitado y parecía haber dormido desde la noche anterior hasta un momento antes. Pasó junto a la chata sin verla. Se detuvo junto a nosotros y nos saludó, sin dejar de sonreír. Estaba arrimando una silla para sentarse en la rueda con nosotros, dando la espalda a la puerta del almacén, cuando adivinó algo en nuestra mirada y se dio vuelta, justo para ver al viejo Blanco en el momento en que salía del almacén con paso lento, reflexivo, con la copa de amargo en una mano y la vara en la otra. El viejo primero no lo reconoció, o no lo miró; fue comprendiendo despacio, palpando la cosa con cautela, efectuando un complicado rito de verificación, como si ciertos contactos de su cerebro, enmohecidos por la falta de uso, hubiesen necesitado un determinado tiempo para comenzar a funcionar con regularidad. Se quedaron tan quietos que no parecían ni respirar; el cuerpo del viejo, en la puerta del almacén, dirigido no hacia el de la camioneta, que se hallaba a un costado, sino más bien hacia la chata con los dos caballos inmóviles, detenida enfrente suyo a una distancia de cinco metros; el viejo volvía al de la camioneta

solamente la cabeza. Y el de la camioneta, con la boca abierta en una semisonrisa, tenía todavía la mano izquierda apoyada en el respaldar de la silla. Después todo fue tan rápido que apenas si se puede contar; el viejo salió de su inmovilidad saltando hacia delante con la vara en alto y empezó a golpear al de la camioneta furiosamente. Al principio, el de la camioneta se limitó a encogerse, recibiendo los primeros golpes en el cuerpo y en la cara. Nosotros nos levantamos en medio de un estrépito de sillas caídas, mirando alternativamente al viejo, que hacía subir y bajar la vara cimbreada con los ojos cerrados y al bulto que el de la camioneta llevaba en el costado derecho. Focchi salió corriendo del almacén y se paró en la puerta. No se oía más que el silbido cimbreado de la vara y el ruido seco de los golpes contra el cuerpo del de la camioneta, pero cuando el de la camioneta cayó al suelo y empezó a sangrar empezamos a oír también la respiración enfurecida del viejo y el jadeo del de la camioneta que empezó a arrastrarse por el suelo hasta que lo detuvo la pared de ladrillos. Le saltaron las lágrimas. El viejo siguió golpeando hasta que vio que el otro dejaba de moverse. Cuando detuvo la vara vimos que no había dejado en ningún momento de apretar el vaso de amargo y que lo había quebrado con la mano, de la que salía un chorro de sangre. El viejo dejó la vara, se inclinó hacia el otro, y comenzó a registrarlo, hasta que encontró un montón de billetes en el bolsillo del pantalón; separó dos o tres, los contó, volvió a contarlos, y dejando el resto de los billetes diseminados por el suelo se guardó los que había separado. Después subió a la chata, dio la vuelta y se alejó hacia la costa, levantando una polvareda amarilla que nos dejó como ciegos.”

(En “Barro cocido”, de Juan José Saer).

Jorge Luis Borges escribe “El fin”, un pequeño relato para que el mito de Martín Fierro encontrara su desenlace y se cerrara otro círculo sobre la eterna gauchesca. La incesante poética de Borges, también presente en esta breve historia que extiende la ficción de Hernández, nos devuelve con extrema precisión aquellos pasos trágicos del género: “embestida”, “hachazo”, “puñalada profunda”, “agonía laboriosa” y “limpiar el facón ensangrentado entre los pastos”. La

ilustre adjetivación borgeana parece estar cerrando el ciclo emblemático de la gauchesca. “Ahora era nadie”, dice Borges, y pareciera que nos está hablando al unísono de la suerte del protagonista, del antagonista, del testigo y de todas las historias posibles sobre ese tiempo violento que busca repetirse.

“(…) Hay una hora de la tarde en que la llanura está por decir algo; nunca lo dice o tal vez lo dice infinitamente y no lo entendemos, o lo entendemos pero es intraducible como una música... Desde su catre, Recabarren vio el fin. Una embestida y el negro reculó, perdió pie, amagó un hachazo a la cara y se tendió en una puñalada profunda, que penetró en el vientre. Después vino otra que el pulpero no alcanzó a precisar y Fierro no se levantó. Inmóvil, el negro parecía vigilar su agonía laboriosa. Limpió el facón ensangrentado en los pastos y volvió a las casas con lentitud, sin mirar para atrás. Cumplida su tarea de justiciero, ahora era nadie. Mejor dicho era el otro: no tenía destino sobre la tierra y había matado a un hombre.”

(En “El fin”, de Jorge Luis Borges).

SAINETE Y GROTESCO. LOS ESPEJOS DE UNA OLA INMIGRATORIA

El sainete

Según Tulio Carella, historiador del teatro argentino, si bien el sainete tiene un origen incierto, hay antecedentes probables y remotos que provienen de distintas épocas del teatro universal.

El antecedente primero, dice Carella, se dio en Roma y fue “la atelana” (farsa originaria de Atella, ciudad toscana del imperio). La atelana mezcla groseras caricaturas, burdas pavadas, imitaciones grotescas, dichos, y bailes equívocos y obscenos. Tiene intriga y desenlace. Está compuesta de personajes dados, sobre una urdimbre dada, donde el atelano improvisa cediendo a la inspiración del momento. Esta es la razón de que el género dure poco tiempo, porque el arte latino prefiere al mimo. Estos son vergonzosos espectáculos donde se alterna el libertinaje con la crueldad para un público insensibilizado en el ocaso del imperio.

La farsa (lo burdo, lo sainetesco) reaparece en la edad media como versión degenerada del teatro litúrgico medieval. Las distintas farsas (moral, litúrgica, de la muerte) van de Francia a España y en el tránsito, lo cómico se torna reflexión.

Ejemplo de un pasaje de farsa medieval:

ANGEL: —¡Eh, padre eterno! ¿No tenéis vergüenza? Dormís como un borracho y tu hijo ha muerto.

PADRE ETERNO: —¿Cómo? ¿Ha muerto?

ANGEL: —Os lo aseguro bajo palabra de honor.

PADRE ETERNO: —¡Lléveme “el diablo” si sabía nada de eso!

El sainete, según Carella, es breve y procaz, y puede denominarse coloquio, auto, paso, entremés. Todos son géneros que preceden al sainete. El sainete y sus parientes cercanos conforman el otro teatro, el teatro popular de todos los tiempos, la cara “grotesca” de las culturas. El sainete será el género chico.

La palabra “sain”, nos dice Carella, quiere decir gordura, grosura y propiamente que resulta del sebo, del engordar artificial. El diminutivo “sainete” conserva el significado alimentario: “bocadito delicioso y gustoso, y traslaticia-mente lo que aviva y realza el significado de alguna cosa, especial adorno de los vestidos, y también, por fin, pieza dramática breve y jocosa”. Según el Dicciona-

rio: “Obra cómica de escasa duración”, será la definición definitiva de sainete. Y el sainete, como todo género chico, será género bastardo.

Pero bien dice Juan de Valera: “No hay género chico y género grande. Hay género discreto y género tonto. Un sainete divertido y chistoso enriquece mucho más la literatura que varios dramas y tragedias cansadoras”.

Y uno de nuestros grandes saineteros, Alberto Vacarezza, lo dice con gracia y con poesía:

“El que se atreva a decir
que no hay arte en un sainete,
no sabe dónde se mete
ni por dónde ha de salir.”

Y yo diría que esta cuarteta de Vacarezza es una síntesis metafórica del espíritu y de la estructura del sainete.

Otro género popular de la época y de España, será la zarzuela, que viene a ser el sainete musical. La zarzuela, según Carella, aparece en 1629 con “La selva del amor” de Lope de Vega.

El país joven, la Argentina de la ola inmigratoria, necesitada de una rápida cultura propia, de una identidad nacional, se alimenta del género chico para lograr todo esto en velocidad. Sainetes al por mayor será la consecuencia de esa Argentina inmigrante. Y a través del sainete, nacerá el tango tal vez, porque es otra forma contundente de ser argentino. El tango y el sainete serán la conciencia de ser distintos aunque se haya bajado de los barcos.

El teatro es espejo de la vida, y en esta etapa, más que nunca, el pueblo sube al escenario. El sainete refleja, entonces, la vida diaria y ciudadana.

Con el tiempo, esto parece no cambiar, porque el sainete sigue vigente o persiste en géneros más actuales.

Dice, entonces, Carella: “El arte pocas veces es popular y lo popular pocas veces es arte: el arte se desdobra. Con la risa el sainete borra las desigualdades sociales y mentales y crea un lazo de unión que sólo el tiempo hubiera hecho efectivo”.

Según Bosch el teatro erudito argentino de esos tiempos imita o traduce el teatro europeo, en cambio el teatro de los saineteros es eminentemente nacional.

El buen teatro breve tendrá los seis elementos que reclamaba Aristóteles: fábula, caracteres, lenguaje, pensamiento, espectáculo, composición y música.

Y a diferencia del clásico sainete europeo, el sainete criollo admite una nota trágica.

El sainete tiene una idiosincrasia eruptiva que impone en cierto modo el acto puro. El empuje dramático escueto, como arrancado de la existencia, es un rasgo esencial del sainete.

Y todos estos conceptos de Tulio Carella sobre el sainete tienen su punto culminante en este texto de Vacarezza que dice su personaje “Serpentina” en la obra “La comparsa se despide”:

“Un patio, un conventillo
un italiano encargao,
un yoyega retobao,
una percanta, un vivillo,
un chamuyo, una pasión,
choques, celos, discusión,
desafío, puñalada,
aspamento, disparada,
auxilio, cana ... telón.”

El mismo “Serpentina” se refiere al género y nos advierte que debe cumplir con los siguientes requisitos:

“Debe el sainete tener,
rellenando el armazón,
la humanidad, la emoción,
la alegría, los donaires
y el color de Buenos Aires
metido en el corazón.”

También dice Carella que Carlos De Paoli ofrece una mirada poética sobre el sainete:

“(…)Me procuro primero un compadrito,
un ruso, un francés, un cocoliche,
una vieja chismosa, un garabito,
un conventillo, una calle y un boliche.
Con todos estos elementos *y una mina*
que las va de cascarieta y coquettea,
que se cree gran señora *y es una rea,*

un *taita* que *la afila* y un obrero
que atrás de ella *con el taita la camina*
y se chala por el paica y es cabrero,
ya con esto tiene basta el sainetero... ”

Buenos Aires era un gran conventillo y, toda la ciudad, el escenario del sainete. Así como la gauchesca fue dueña del campo y de sus ámbitos, el sainete se apropió de los lugares públicos de la ciudad que crecía día a día. Habrá que esperar al grotesco para meternos en la intimidad de cuatro paredes.

Para mí, el sainete tiene mi humor desfachatado y juvenil de mis años en el barrio y el grotesco la socarrona ironía trágica que aprendí en los bares del centro.

El conventillo, la casa de inquilinato, será el infierno donde se cocinan los sainetes y los grotescos. El sainete tendrá sus prototipos: personajes que expresan rasgos étnicos, nacionales y sociales. El trazo grueso de un tipo.

Acaso el cocoliche, dice Carella, sea el primer tipo que se concrete con caracteres propios, intransferibles. Ezequiel Martínez Estrada agrega: “El cocoliche señaló con su mueca grotesca a la dramaturgia nacional, hasta el punto de constituir en el sainete el argumento y la gracia”.

En el sainete criollo el extranjero pasa a ser el antagonista ideal. Al respecto sostiene Borges:

“En el sainete criollo, los tipos del gallego y el gringo son un mero reverso paródico de los criollos. No son malvados, lo cual importaría una dignidad; son irrisorios, momentáneos y nadie. Se agitan vanamente: la seriedad fundamental de morir les está negada. Esa fantasmidad corresponde a las seguridades erróneas de nuestro pueblo con tosca precisión. ‘Eso’ para el pueblo es el extranjero: un sujeto imperdonable, equivocado y bastante irreal.”

Esto que dice Borges tiene absoluta vigencia en la mirada actual sobre los orientales y los latinoamericanos que han venido en los últimos tiempos, es decir una mirada que sigue siendo mezquina, defensiva, esquemática.

El sainete criollo es nuestra *Comedia del arte*, y su idioma, un toma y daca con el lenguaje popular. Muchos lo vieron excesivo, pero el tema es discutible como en el tango.

Como todo teatro popular, el lenguaje del sainete fue una gran ensalada. Según Tulio Carella los abusos idiomáticos del sainete sirvieron, en primer lu-

gar, para la creación de una literatura ciudadana, y en segundo lugar, para que los escritores estudiasen la lengua. Digamos que en el idioma sainetero la vida y el arte se imitan mutuamente.

El actor será parte esencial de ese teatro espejo: Florencio Parravicini fue el actor por excelencia del género chico. “Hace reír sin hablar y cuando habla la gente se enferma de risa”, dice una actriz sobre “Parra”.

El sainete tiene una gran época de autores como Roberto Cayol, Carlos Mauricio Pacheco, Alberto Novión, José Gonzales Castillo y Alberto Vacarezza. Luis Ordaz criticó la fábrica de sainetes que se genera a pedido de divos y empresarios. Pero este teatro por encargo tuvo sus joyas.

El sainete morirá con su tiempo histórico y su última forma acabará siendo el grotesco.

LOS DISFRAZADOS.

Carlos Mauricio Pacheco

Aproximación a su contenido:

Ambito: Patio de conventillo pulcro.

Escena 1. Remedo de la gauchesca con gauchos de carnaval.

Escena 2. La cuestión dramática: todos estamos disfrazados.

Escena 3. El engaño amoroso es el disfraz que mueve la historia.

Escena 4. Aparición del prototipo cocoliche.

Escena 5. Los antagonistas del protagonista.

Escena 6. El contexto político.

Escena 7. La confesión del protagonista. El extranjero como víctima.

Escenas 8 y 9. Cruces de historias.

Escena 10. En la provocación a Don Pietro se insinúa el trágico desenlace.

Escena 11. Un esqueleto carnavalesco que pasa fugaz es metáfora de lo que se avecina.

Escena 12 y 13. Se concerta la cita nocturna que desatará el conflicto.

Escenas 14, 15, 16 y 17. Aquí reaparece el contexto: el carnaval y la competencia entre las comparsas. Y sobrevuela la reflexión irónica de Don Andrés sobre los disfrazados.

Escenas 18, 19, 20, 21 y 22. Se desarrollan dos triángulos amorosos en medio del conventillo: uno será el motivo principal del drama y el otro, un mero juego inocente.

Escena 23. Otro ramalazo de mundo carnavalesco en el ensayo de la comparsa.

Escena 24. El retorno a escena de Don Andrés hace renacer el tema principal: “todos estamos disfrazados”.

Escena 25. Preparativos y partidas en la noche de carnaval.

Escena 26. La nota cocoliche: Pelagatti relata la refriega entre comparsas.

Escena 27. Burla y oprobio sobre Don Pietro, el verdadero protagonista de esta historia.

Escena 28. Aquí se desata la tragedia: Don Pietro (“un tigre disfrazado”) abandona su extrema pasividad y reacciona con fiereza. Y ante la mirada de su amada Elisa, mata a Machín, el amante de ella.

“Los disfrazados” de Carlos Mauricio Pacheco es un fresco de esos años que contiene múltiples historias alrededor de un día de carnaval y el tono ligero y humorístico de los primeros cuadros se va oscureciendo poco a poco hasta hacerse dramático. Institucionalizado como sainete la historia de Pacheco parece querer hundirse en otras aguas más profundas que las del juguete cómico y, poco a poco, se pierde en el juguete trágico y cae en las orillas del sinuoso grotesco. Esto que sucede con “los disfrazados”, también sucede con otras ricas historias que Tulio Carella ha situado en el territorio del sainete porque es consciente de que hay un sainete superador, un sainete dramático que, al igual que el grotesco, tiene la virtud de entremezclar los dos rostros eternos del teatro: la risa y el llanto. Y en ese umbral donde se confunden un género con el otro, también podemos situar a “Babilonia, una hora entre criados” de Armando Discépolo o a “El camarín de Bermúdez” de Roberto Cayol.

El grotesco

Dice Luis Ordaz que el vocablo grotesco procede de *crypta* (del latín) y este de *kripté* (del griego), y el término equivale a “bóveda subterránea”. Por lo tanto, podemos decir, según Ordaz, que la “interioridad” será una de las manifestaciones más inquietantes de este nuevo teatro.

El antecedente directo del grotesco criollo será el grotesco italiano, tan cultivado por el gran siciliano Luigi Pirandello. Este es un género teatral donde “bajo una faz enmascarada palpita la tragedia del ser”. A tal punto es así, que uno de los primeros grotescos, escrito por el italiano Luigi Chiarelli en 1916, se titula “La máscara y el rostro”.

Esa ambigüedad, esa esquizofrenia entre lo cierto y lo aparente, se me ocurre, es la imagen más rotunda del grotesco. Porque el grotesco es como la imagen de un hombre bajo el agua donde tal vez llora pero parece reír.

Pirandello definirá al grotesco por el Quijote. Porque el personaje de Cervantes es un personaje paradigmático que, a través de lo propiamente cómico, nos muestra el sentimiento de lo contrario.

Es la fusión de lo cómico con lo trágico lo que produce lo tragicómico, no la alternativa de una y otra cosa. Y lo tragicómico es la raíz del grotesco; que al decir de Carlos Mauricio Pacheco, ya estaba instalada en el sainete criollo. Los argentinos tomamos dos géneros prototípicos de dos pueblos (el sainete español y el grotesco italiano) y los fusionamos con el contrario: Al sainete lo tornamos trágico y al grotesco, disparatado. Por eso “Los disfrazados” puede ser la forma ingenua de “Stéfano”.

Este proceso nos llevará a auténticos antihéroes dramáticos como Stéfano, Don Miguel de “Mateo” o el Saverio de “El Organito”, por citar solo la obra de Armando Discépolo.

Discépolo vive 83 años (1887- 1971) para escribir sólo durante 24 años, entre 1910 y 1934. Sus grotescos son la base del grotesco argentino y el propio Armando Discépolo es dueño de un aire grotesco, dice don Luis Ordaz (como también podríamos decirlo de su hermano Enrique Santos, creador de tantos tangos grotescos como “Chorra”, “Soy un Arlequín” y “Cambalache”). Don Armando ama la dramática “verista” de los italianos, verismo que dará al cine el neorrealismo y, al teatro, piezas inigualables como “Seis personajes en busca de un autor”, en la que Pirandello se atreve a hacer subir al escenario al hombre de la calle, al mero público.

Las obras de Discépolo, como las de Pirandello, acaban por dibujar la realidad social y política de su tiempo. Los personajes discepoleanos son la versión más

descarnada de los diversos inmigrantes que iban poblando Buenos Aires. La idea fija era retratar la realidad y la realidad de ese nuevo país que llega a tener más extranjeros que nativos está en el grotesco. Ya no estaremos en el patio del conventillo como en el sainete, sino la oscura intimidad de una pieza de inquilinato donde toda una familia vive más horror que el que hay en una novela de Dostoyevski, dice Ezequiel Martínez Estrada.

El colmo del grotesco puede encontrarse en ciertos pasajes de los discepolianos y, muy especialmente, en la última escena del “Stéfano” cuando el músico fracasado se enfrenta con Pastore, su mediocre discípulo. Allí Stéfano cree que va a desenmascarar al traidor y acaba encontrándose con un hombre fiel y solidario. Ellos serán un juego de espejos empañados donde no se reflejan por culpa de sus propios fracasos. Y allí está lo esquizofrénico, lo equívoco del mejor grotesco: el bruto será la sabiduría y el sabio apenas la torpeza.

Si seguimos hilando fino, tendremos que caer en una anécdota del oficio: se cuenta que el actor Carlos Muñoz no lograba expresar un texto clave del “Stéfano”, aquel que le dice el músico a su mujer Margarita: “Mira esta mano que yo soñaba cubrir de briyante (se la besa)... con olor a alcaucil”; entonces, don Armando, que dirigía esa puesta en escena en 1965 en el Teatro Cervantes, le dice al confundido Muñoz que allí radica todo el grotesco: en la fusión del brillante con el alcaucil.

Los grandes grotescos argentinos son historias sobre oscuros fracasos. El grotesco -como el tango- es la forma más propicia para el espíritu escéptico, socarrón e inestable del argentino. Lo argentino es grotesco. La historia nacional es un gran friso grotesco. De allí que este género haya quedado para siempre y sobrevuele todo el otro teatro posterior, de allí que “Stéfano” sea nuestro “Hamlet”. Ese ser o no ser que está lleno de música, pero de espantosa música ajena. Y Stéfano tuvo su actor apropiado, Luis Arata, un rostro hecho para el grotesco. Los divos de esa época marcaban los géneros de entonces: un buen sainete estaba ligado a la picardía escénica de Florencio Parravicini como la gauchesca a José Podestá, el drama rural a Pablo Podestá y el grotesco a ese cara de goma que fue Arata, un actor que a los treinta años pudo ser viejo y componer a los grandes protagonistas discepoleanos.

STÉFANO

Análisis breve.

1. La trama de “Stéfano” se puede sintetizar como el relato de un fracaso. A modo de coro griego sus padres anticipan la vida tormentosa del hijo y nos preparan para el arribo de un ser fracasado. Cuando este entra a escena ya

sabemos que vamos a presenciar la caída de un ídolo (el hijo diferente, el marido artista, el padre ejemplar y el maestro generoso). “¿Quién ha muerto?” son las primeras palabras de Stéfano y la respuesta, no dicha, está en el aire: el que ha muerto sos vos, Stéfano, parece decirle el autor desde la imagen creada.

2. Desde allí hasta el final de la escena con Pastore, el discípulo, Stéfano irá acumulando pruebas de su fracaso en el fracaso que le reflejan los otros, los otros que pasan a ser el espejo donde Stéfano se mira caer de modo irremediable: los padres que han perdido la Italia profunda para “ver llover libras esterlinas sobre Buenos Aires”, Margarita que no tiene la mano enojada sino abrazada por el fuerte olor a alcaucil, Neca que no encuentra el punto preciso para que su sopa alegre a ese padre anoréxico de derrota, Radamés que sostiene la ilusión paterna como una bandera destrozada por el viento de lo real y Pastore que en su “iñorancia” es capaz de develar el mayor secreto, que el fracaso de Stéfano se esconde en el propio Stéfano aunque se refleje en los otros. Porque como dijo el poeta Ezra Pound: “cada uno es responsable de su rostro”, y como dijo Jean Paul Sartre: “el infierno son los otros”.

3. El epílogo que inserta Discépolo en esa historia que acaba con la partida de Pastore vale como un anticipo de un oscuro futuro, siendo un oscuro relato, tan oscuro como la forma teatral de dicho epílogo. Es decir, este aire dantesco del epílogo es la forma futura de contar del autor, es la forma que encontraremos en su último grotesco: “Cremona”.

4. Paradojal es el derrotero del propio Armando Discépolo, porque este autor, en pleno éxito, a los 50 años, se llama a silencio como su Stéfano. ¿Qué pasó con Discépolo? ¿Estaba lleno de música ajena, como Stéfano, o la fuerza arrasante de ese puñado de grotescos le hizo sentir que ya había dicho todo? Discépolo cierra su ciclo autoral, pero continúa dirigiendo teatro hasta su muerte a los 83 años. Raro, ¿no? Un gran autor mudo que perfecciona desde la dirección escénica sus historias o las ajenas.

5. Lo cierto es que Stéfano se ha transformado con el tiempo en la obra capital de un gran autor, y así como “Hamlet” es sinónimo de Shakespeare y de teatro isabelino y “La gaviota” es sinónimo de Chéjov y de teatro realista, “Stéfano” es sinónimo de Discépolo y de grotesco criollo.

APUNTES SOBRE EL GROTESCO

Al conocedor de la historia del teatro argentino, si le nombran la palabra “grotesco”, seguramente le evoque una imagen: un actor treintañero llamado Arata que está caracterizado como un músico cincuentón llamado Stéfano. Rostro cortado a cuchillo, ropaje enjuto, postura chaplinesca, voz cavernosa que puede aflautarse para soltar un discurso cocoliche y una dicción pastosa de la que salen hebras dolorosas para entremezclarse con hebras reideras. Mira fijo el cabrón, bajo un hombín mugroso y parece decir con la mirada: “Sí, esto. Puro grotesco”.

Luego llegará otra imagen desde el fondo de la mente: el rostro enojoso de don Armando Discépolo. El rostro que parece decir: “¿Y ahora quién lo arregla?”. El rostro que acabará insinuando: “Grotesco es la mano enjoyada con olor a alcaucil”. El rostro que se llamará a silencio después de vomitar en pocos años todas esas historias quebradas por lo grotesco. Porque muchos, en esos años que rondaban la depresión del treinta, parecían no entender al género itálico que se hizo criollo; lo olían altisonante, tosco, oscuro y, por último, grotesco.

Entre la cara a hachazos de Arata y el rostro intransigente de don Armando, como si fuese un duende, asoma “Discepolín”, Enrique Santos Discépolo, el hermano menor del otro, que desde sus peinados ensortijados y sus corbatas voladoras tiraba más grotesco a través de sus tangos oscuros.

Grotesco es Arata y cualquier *partenaire*, cuando se ven encerrados en la escena memorable de Stéfano y Pastore; dos personajes patéticos que se rozan con pudor entre partituras ajadas y trombones oxidados para decirse por ejemplo: “Maestro he yegado en mal momento”. “No, Pastore... nunca ha entrado tan a tiempo”.

Grotesco es Discepolín con 37 kilos recibiendo las inyecciones en el sobretodo.

Grotesco es el silencio de don Armando que dejó de contar lo suyo para dirigir lo ajeno.

Pero, llegado a un cierto punto, cuando se dice grotesco ya no se piensa tan sólo en un género teatral de una época histórica; se piensa en todo, en un país grotesco: en la impronta de Olmedo, en los escritos de Macedonio, los pastiches de Bartís, los bandoneones de Troilo, los cronopios de Cortázar, la poética tarada de Kartun, el canto epiléptico del Polaco, la ebullición dramática de Durán heredada por Ure, los *cross* artianos y los chistes borgeanos.

Pero después me calmo y me concentro un poco y pienso, por un momento, en lo que he hecho con otros sobre un escenario y sí, lo imagino grotesco.

Es decir, si bien no está claramente definido lo que es el grotesco, está sin

dudas en la cultura argentina: somos hijos del grotesco. Y el grotesco es parte de este país tan raro. ¿Y qué? ¿Qué hay de malo? Este es un país tragicómico, un umbral entre el sainete y el grotesco, y todo lo que viene después se seguirá pareciendo a esto.

Grotesco es el tango, Locche esquivando, el tiro de Alem, Bonavena recibiendo, el tiro de Lisandro, el guiño de Perón, el cianuro de Lugones, el silencio de Yrigoyen, los cascotazos a Sarmiento. Grotesco es un gesto argentino, una metáfora de nuestra suerte.

¿Y qué? ¿Qué hay de malo? Sí, somos un país tragicómico, un umbral entre el sainete y el grotesco... y todo lo que viene después se sigue pareciendo a eso.

Y gran parte de nuestro teatro nacional huele a eso: a grotesco. Grotesco son los Discépolos, pero también cierto Tito Cossa, cierto Tato Pavlovsky y ciertos muchachos de las corrientes alternativas que soplan con los nuevos vientos.

¿Nosotros mismos, nuestros equipos de provincia, no hemos sido grotescos en lo que contamos? ¿No ha sido grotesco hasta nuestro modo caprichoso de hacer teatro contra viento y marea?

No sé, tal vez exagero, me dejo llevar por las palabras, lo confundo todo... pero yo no tengo otras imágenes más ciertas que aquellas que, indefectiblemente, se tornan grotescas.

Veo a Moreira clavado en la tapia, al que miraba el humo en un sainete de Pacheco, al Pepino 88, al Dios ensabanado de Defilippis Novoa, a la Nona de Tito, al animador de Marathón, a la Madonnita en las pupilas de Basilio, al Jorobadito arliano con un revólver en la mano y al Dalmann borgeano con un cuchillo en la suya..., y digo: grotesco.

Como podrán percibir no tengo ninguna teoría, pero cuento con oscuras sensaciones... Porque cuando actúo, cuando dirijo o cuando escribo para el teatro siempre se me dice: “Una de cal y una de arena...”. Claro, grotesco, pienso yo, una de cal y una de arena, la risa y el llanto.

En síntesis: me parece que este género, el grotesco, algo tiene para decirnos todavía y algo nos dice.

Yo dije una vez:

“¿De qué é dueño el payaso...? ¿De qué é propietario...? De nada... Porque lo aplauso que se desparrama por la platea como viboreo, vuelven a la mano de la yente e se van con eyo... porque la carcajada salta de la boca al viento y en el viento, otro que están ayí se la manya... porque la luce se apágan e se mueren en un rincone de la noche... E porque la historia que cuenta el cómico

se retorna a la calle e allí se préndeno como desesperada a la ropa de la yente a la que se la robamo e se pianta... De lo único que é propietario el cómico é de la lágrima... Esa sí que se queda... Esa mancha la boca grande e roja de carmine, pega en la punta del zapatone e se guarda en el corazone como una fruta amarga... La lágrima... La lágrima é la novia del pagliaccio... ¿Ma quién ha dicho que lo cómico somo lo dueño de la risa?... ¿Quién? ... No, señora e señore, el cómico no é dueño de nada... De lo único que é propietario el cómico é de esa pobre alegría e de esa oscura pasione que nace e muere con lo foro que caen sobre la pista.”

(En “Zapatones”, de Jorge Ricci).

Grotesco, yo he dicho de modo grotesco.

Y se me ocurre que para este país, el grotesco es un traje a medida, un cuenco perfecto, las dos caras de la única moneda que corre de mano en mano desde hace mucho tiempo.

“La ostra. ¡Qué fuera ostra!”, dice Stéfano. “Tiene la aurora adentro y el mar y está triste”. ¿Quién comprende la tristeza de la ostra? ¿Quién comprende lo agri dulce del grotesco y el amargo placer de ser argentinos? Y retorno, entonces, a la primera imagen: Stéfano y Pastore, el gato y el ratón... pero el gato que poco a poco queda ratón y el ratón que poco a poco va haciéndose gato, ese transmutarse de los personajes grotescos: la carcajada que corre tras el llanto o el llanto tras la carcajada. Un género bifronte para un país ecléctico, pero no todo acaba en la risa y el llanto; lo que importa del género es su carácter desacralizador, ya que lo que desacraliza, transforma: se hace grotesco.

“PASAJE DE BRAVURA” DE JORGE RICCI

Al interpretar la escena memorable de Stéfano y Pastore, los actores de provincia: el Gordo y el Yiyo, reflexionan sobre el oficio de actor

PASTORE: –Permiso, maestro.

STEFANO: –¿Triste? Si estuviera alegre, yo me alegraría, pero no puede ser; estamos en tono menor e hay que tocar lo que está escrito.

P.: –Permiso, maestro.

S.: –Yo también estoy triste. Triste como una ostra. ¿Ha visto la ostra pegada al nácar? ¡Qué pregunta! Sí la ha visto. Hemo nacido a un sitio que con sólo tirarse al mar se sale con la ostra fresca a la piel brillante.

P.: –Permiso, maestro.

- S.: -Cosa inexplicable la tristeza de la ostra. Tiene la aurora adentro y el mar y el cielo y está triste como una ostra.
- P.: -Permiso, maestro.
- S.: -Misterio. No sabemos nada. ¡Uh! ¿Quién canta que no la oímos a la ostra? ¿A lo mejor es un talento su silencio?
- P.: -Permiso, maestro.
- S.: -Todo lo que pasa en torno no le interesa... La alegría, el dolor, la fiesta, el yanto, lo grito, la música ajena, no la inquietan. Se caya, solitaria. La preocupa solamente lo que piensa, lo que tiene adentro, su ritmo. ¡Qué fuera ostra!
- P.: -Permiso, maestro.
- GORDO: -El personaje no llora, Yiyo. Lo que llora es la historia.
- YIYO: -¿Cómo es eso?
- G.: -En el teatro lo que vale es guarecerse, no la lluvia.
- Y.: -Perdón, Gordo... ¿Vuelvo a entrar?
- STEFANO: -No te esperaba tan pronto.
- PASTORE: -¿No?
- S.: -No.
- P.: -Sí, tenía que venir antes de ayer a traerle esta plata de la partitura pero... me venía mal y...
- S.: -Sí, comprendo... Tirá ahí esa plata... Sentate... Voy a terminare esto do compase... No, no vale la pena... ¡Pero sentate!
- P.: -Maestro... he llegado en mal momento.
- GORDO: -¿Ha llegado en mal momento?
- YIYO: -¿Vos me lo preguntás a mí?
- G.: -Sí ¿a quién se lo voy a preguntar?
- Y.: -Ha llegado en mal momento.
- G.: -¿Vos me lo preguntás?
- Y.: -No, no, lo afirmo.
- G.: -¿Lo afirmás vos o Pastore?
- Y.: -Yo creo que Pastore sabe que ha llegado en mal momento y yo creo que Pastore ha llegado en mal momento.
- STEFANO: -No, al contrario.
- Y.: -¿Cómo al contrario?
- S.: -Ha entrado a tiempo. Poca vez ha entrado tan a tiempo con ese instrumento. Ponelo a la mesa.
- PASTORE: -Puedo volver mañana.

- S.: -Sentate.
(...)
- PASTORE: -No me lo podré olvidar nunca este pasaje.
- GORDO: -Pasaje de bravura.
- YIYO: -Gordo... Vos querés contar otra historia, no la de ellos.
- G.: -Uno siempre acaba dibujando su propio rostro.
- Y.: -Eso es Borges.
- G.: -Eso es cierto.
- Y.: -Pastore es un tipo débil pero honrado y es capaz de cualquier cosa por Stéfano.
- G.: -Para vos que sos Pastore.
- Y.: -¿Que soy Pastore?
- G.: -Tenés su edad, su suerte...
- Y.: -¡Yo no soy Pastore!
- G.: -¿Y para qué te metés en el pellejo de ese desgraciado?
- Y.: -¡Porque me piacche! Es un personaje que me excita.
- G.: -¡Está bien! Que Pastore sea lo que vos sientas y que Stéfano sea como yo quiera.
- Y.: -No es tan así y vos lo sabés mejor que nadie.
- G.: -¡Entonces que sean lo que digan los de la platea!
- Y.: -Es que va a ser así.
- G.: -Tengo miedo, Yiyo.
- Y.: -¿De qué?
- G.: -Antes yo salía y entraba de los personajes como si nada. Ahora no. Ahora temo quedar atrapado en lo peor de esos tipos extraños. Ya no soy un muchacho distraído. Tengo miedo de encontrarme con la última mueca.
- Y.: -No te entiendo.
- G.: -Yo tampoco.
(...)
- PASTORE: (*Llorando*) -Maestro, maestro.
- GORDO: -¿Te das cuenta que Stéfano conmueve? Porque está desnudando una gran perrada. Y, como Sartre, nos dice que el infierno son los otros.
- YIYO: -Gordo... Stéfano, como todo hombre, no quiere aceptar sus propias limitaciones... Escupe su sombra.
- G.: -"Escupe su sombra"... Encontraste la manera de contarla.

- Y.: —¿A qué?
G.: —¡A la historia que tenemos que contar!

STÉFANO, UN TEXTO IMBORRABLE

Más allá de la última imagen que siempre queda de toda historia, de “Stéfano” nos quedan pasajes imborrables de un texto que se torna filosófico al ser atravesado por crudas y profundas verdades existenciales.

Ante su padre, ante sus hijos, ante su mujer o ante su discípulo, el personaje lastimado de Discépolo, el Stéfano inolvidable, va volcando como en una letanía sus agrias reflexiones para entender el mundo que lo rodea, ese espejo que estalla con la crisis del treinta.

- ALFONSO: —En cada hijo crece un ingrato. Lo pide todo e cuando lo tiene... lo tira.
STEFANO —Yo también estoy triste, papá. Triste como una ostra. Cosa inexplicable la tristeza de la ostra. Tiene la aurora adentro y el mar y el cielo, y está triste como una ostra. ¡Quién sabe qué canta que no la oímo a la ostra! A lo mejor es un talento su silencio. Y le preocupa solamente lo que piensa, lo que tiene adentro, su ritmo. ¡Quí fuera ostra!

Y la mirada corrosiva del artista sigue cayendo sobre la ingenuidad del padre campesino:

- ALFONSO: —Yo no te he comprendido nunca.
STEFANO —Y es mi padre. Ma no somo culpable ninguno de los dos. No hay a la creación otro ser que se entienda meno co su semejante quel hombre.

Stéfano explica y busca explicarse, se torna indescifrable para el viejo inmigrante y claro, profundamente claro, para los que padecen su mirada y su suerte.

- STEFANO —Papá... la vita e una cosa molesta que te ponen a la espalda cuando nace e que hay que seguir sosteniendo aunque te pese.
ALFONSO: —¡Gracie!
STEFANO —¡De nada! ... E la caída de este peso cada ve má tremendo e la muerte. ¡Sémpliche! Lo único que te puede hacer descansar e lo ideale... pero lo ideale e una ilusión e ninguno la ha alcanzado.

No hay a la historia, papá, un solo hombre, por má grande que sea, que haya alcanzado lo ideale. Al contrario, cuando má alto va menos ve. Porque a la fin fine, lo ideale e el catigo de Dio al orguyo humano; mejor dicho, lídiale e el fracaso del hombre.

ALFONSO: —Entonces... el hombre que lo abusca, este ideale que no se encuentra, tiene que dejare todo como está.

STEFANO —¡Ve cómo entiende, papá!

Stéfano, ante su padre y ante los demás, se mira como en un espejo implacable. Stéfano acaba siendo los otros.

ALFONSO: —Mientras tanto la ópera no la ha hecho. Chélebre no é. E la esterlina no yovieron sobre Buono Saire. ¡Mentira! La vida no é una ilusione.

STEFANO —Papá... no puedo contestarle.

ALFONSO: —¿E qué va a contestare?

STEFANO —Por ejemplo... que el dolor del hijo debía saberlo sufrir el padre.

ALFONSO: —¿Má todavía? ¡E mátame e ya está!

Ante Radamés, el hijo estafalaria, Stéfano confiesa su derrota como artista.

STEFANO —Lo músico de la orquesta, hijo, son casi siempre artistas fracasados. Que se han hecho obreros.

RADAMÉS: —¡Ah, sí! ¡Como en la fábrica! ... Uno con el martiyo, el otro con la raspa y todo al mismo tiempo.

Ante Neca, la hija dolorida, expresa su confuso afecto paterno.

STEFANO —Ñeca... hijita... oiga; si yo hubiera nacido nada má que para tenerla así... al lado mío, yorando por lo que yoro... yo... estaría bien pago de haber nacido. ¿Me escucha? (Ñeca afirma) ¿Me entiende? (Neca niega) No importa. Casi siempre lo que no se comprende hoy e la luz del mañana.

Ante Margarita, su mujer, reflexiona, de modo grotesco, sobre su suerte de hombre enamorado.

STEFANO —Mire esta mano que yo soñaba cubrir de brillante... (Se la besa con fervor)... con olor a alcaucile.

Y otra vez frente a Margarita, trata de dilucidar su fracaso de artista.

STEFANO —E verdad. E la cruda verdá que me punza el cuore. Estoy frente a la realidad. Quiero e no puedo. ¿Por qué? Dío lo sá. Sé tanta música como Puccini, conozco la orquesta como Strauss, tengo el arte aquí y aquí e no puedo. La fama está en una página... má hay que escribirla. ¡Tormento mío!

Y ya con Pastore, el discípulo, después de haber comprendido su peor equívoco: confundir al amigo con el traidor, Stéfano expresa su desazón ante el ruego del otro para que siga adelante.

PASTORE: —Má no...exagera, maestro. ¿Qué le importa la orquesta? E mejor así. Está más tranquilo. Su hijo mayor ya trabaja. Recupere el tiempo perdido. Con lo que usté sabe... escriba esa ópera que tiene que escribir. Todo lo esperamos.

STEFANO —¿La ópera, Pastore?... Tu cariño merece una confesión, figlio... Ya no tengo qué cantar... El canto se ha perdido; se lo han yevado. Lo puse en un pane e me lo he comido. Me he dado en tanto pedazo que ahora que ahora que me busco no me encuentro. No existo. La última vez que intenté crear un tema que me enamoraba... Lo tenía acá... *(Se toca el corazón)*... Fluía tembloroso... *(Lo entona)*... Era Schubert... “La inconclusa”... Lo ajeno ha aplastado lo mío.

Y ya solo, alucinado, borracho y perdido, al borde del infarto mortal y tirado en el piso, Stéfano hace y dice la última mueca grotesca.

STEFANO —Uno se cré un rey... e lo espera la bolsa.

PIRANDELLO DEFINE EL GROTESCO

“Una vez superado lo trágico con la risa, a través de lo trágico mismo va quedando en descubierto todo lo ridículo de lo serio, y por eso también lo serio de lo ridículo, y la tragedia podría convertirse en farsa. Una farsa que incluye en la misma representación de la tragedia su parodia y su caricatura; pero no como elementos superpuestos, sino como proyección de la sombra de su propio cuerpo, sombra torpe de todo gesto trágico.”

Hay premonición en esta definición pirandelliana, ya que en las últimas décadas esto sucede de modo reiterado y hasta abusivo; se teje, desteje y entreteje una forma con otra y con otra hasta alcanzar el paroxismo en el teatro actual, algo que ha salvado al teatro de los géneros rígidos y le ha permitido hundirse en un juego de espejos infinitos. Esto ha desacralizado las lejanas ortodoxias y nos ha llevado hacia una selva ecléctica poblada de impensados paisajes.

EL OTRO GROTESCO: EL TANGO

Ser el hermano menor del propietario del teatro nacional de aquellos años lleva a Enrique Santos Discépolo a buscar un lugar en otra parte, y ese lugar es el tango. Un tango muchas veces grotesco; tomo dos letras de Discepolín para justificar esta humilde teoría: “Chorra” y “Cambalache”. El primero está al borde del sainete y el segundo, al borde del grotesco más profundo. Ambos en apenas tres minutos.

En “Chorra” dice Discepolín:

*“Por ser bueno me pusiste a la miseria,
me dejaste en la palmera,
me afanaste hasta el color.
En seis meses me comiste el mercadito,
la casilla de la feria,
la ganchera, el mostrador.”*

Ya está fijado el perfil de la protagonista: una turra sainetera. Pero para redondear la historia es indispensable conocer el perfil de los progenitores:

*“Hoy me entero que tu mama,
noble viuda de un guerrero,
es la chorra de más fama
que pisó la treinta y tres.
Y he sabido que el guerrero
que murió lleno de honor,
ni murió ni fue guerrero
como me engrupiste vos.”*

Y para cerrar la fugaz historia, más fugaz que el más fugaz de los sainetes, Discepolín nos dice:

*“¡Chorros!
Vos, tu vieja y tu papá
¡Guarda!
Cuidensé porque anda suelta,
si los cacha los da vuelta,
no les da tiempo a rajar.”*

Pero Discepolín, al igual que don Armando, fue saltando del ligero aire sainetero al espeso tufillo grotesco y acaba hablando de todos en su “Cambalache”:

*“Igual que en la vereda irrespetuosa
de los cambalaches
se ha mezclao la vida,
y herida por un sable sin remaches
ves llorar la Biblia
contra un calefón.”*

Cátulo Castillo también es dueño de un gran tango grotesco: “La última curda”. Bajo la forma de la confesión, Cátulo construye “un pasaje de bravura” que bien hubiese podido estar en la boca de un personaje del grotesco:

*“Lastima, bandoneón,
mi corazón,
tu ronca maldición maleva ...”*

Y la confesión al instrumento emblemático del tango es un juego de espejos entre el dolor del poeta y el llanto del fuelle:

*“Ya sé, no me digás, tenés razón,
la vida es una herida absurda,
y es todo tan fugaz
que es una curda, nada más,
mi confesión.”*

Y en los últimos versos, Cátulo se hunde en el teatro de la vida o en la vida que se parece al teatro:

*“La curda que al final
termina la función
poniéndole un telón al corazón.”*

Homero Manzi, el dueño de los tangos más líricos del cuarenta, describe y describe escenas para esas historias grotescas:

*“El último organito irá de puerta en puerta
hasta encontrar la casa de la vecina muerta,
de la vecina aquella que se cansó de amar;
y allí molerá tangos para que lllore el ciego,
el ciego inconsolable del verso de Carriego,
que fuma, fuma y fuma sentado en el umbral.”*

LA MUERTE DE DISCEPOLÍN: OTRO TANGO GROTESCO

“Era ya la mañana inundada de sol, con las calles trajinadas por los madrugadores que se dirigían presurosos a sus ocupaciones y el desperezo de las casas abriendo las puertas para ahuyentar las últimas sombras de la noche, cuando Aníbal Troilo, después de haber estrujado toda la noche la ‘jaula’ del handoneón y tras las recaladas rituales en boliches y esquinas de la calle Corrientes, llegó a su departamento para zambullirse en la cama, rendido y los ojos más chiquitos que de costumbre. En el apuro por ‘ensobrase’ se olvidó —el destino fue el autor del olvido, según lo infirió luego— de desconectar el teléfono, como lo hacía habitualmente para que ningún ruido perturbase su reposo. Ese día, sin embargo, estaba visto que no iba a dormir mucho, que un reclamo trascendente prolongaría la vigilia. A las nueve, ¡zas! Sonó la campanilla alborotadora del aparato, ubicado en la mesa de luz, junto a la misma cama. Tomó el tubo en un sobresalto y envuelto todavía en las brumas espesas del sueño, no alcanzó a percibir con claridad la voz que desde la otra punta del hilo le hablaba: —¿Sabés, Picha, que acabo de terminar un tango a Enrique? Pichuco no entendía lo que le decían. Al fin se despabiló y el diálogo pudo tomar entonces un rumbo concreto. Era Homero Manzi el que llamaba. Manzi ya había abandonado el sanatorio, después que el bisturí lo achuró por tercera o cuarta vez

para librarlo de la que no perdona, y ahora se encontraba en su domicilio.

—Sí, Picha. Terminé un tango para Enrique. Te lo voy a leer.

Troilo, ya con la conciencia lúcida y la atención tensa, escuchaba.

—Leelo otra vez —rogó.

—Y luego le pidió a Manzi que se lo dictase despacito, porque quería copiarlo.

—Eso ocurría a las 9. A las 10, Troilo marcaba el número de Manzi.

—Ya escribí la música.

—La inspiración, que impregnaba todo su ser con el effluvio misterioso de la magia creadora, había dado, en unos segundos nomás, la nueva presea.

—Así nació ese estupendo, perfecto retrato de “Discepolín”:

*“Sobre el mármol helado, migas de medialuna
y una mujer absurda que come en un rincón...*

*tu musa está sangrando y ella se desayuna:
el alba no perdona, no tiene corazón.*

*Al fin, ¿quién es culpable de la vida grotesca,
ni del alma manchada con sangre de carmín?*

*Mejor es que salgamos antes de que amanezca,
antes de que lloremos, viejo Discepolín.*

(...)

*La gente se te arrima con su montón de penas,
y tú las acaricias casi con un temblor,
te duele como propia la cicatriz ajena,
aquél no tuvo suerte y esta no tuvo amor.*

La pista se ha poblado al ruido de la orquesta,

Se abrazan bajo el foco muñecos de aserrín,

¿No ves que están bailando? ¿No ves que están de fiesta?

Vamos, que todo duele, viejo Discepolín.”

(Texto de José Barcia con la letra de Homero Manzi)

LO ARLTIANO

Es inevitable que el teatro de Roberto Arlt sea emparentado con su narrativa. Porque Arlt es ante todo un narrador. Un narrador que llega al teatro impulsado por Leónidas Barletta, quien supo ver en la narrativa arltiana la impronta dramática y lo teatraliza llevando a escena “El humillado”, un capítulo de “Los siete locos”. Ante la experiencia, Arlt se entusiasma y escribe para el Teatro del Pueblo “Trescientos millones” y “Saverio, el cruel”. Estas son dos parodias arltianas que, a su vez, parodian a la dramaturgia universal y a la propia narrativa de Arlt; algo que muchos años después hará Witold Gombrowicz con “Ivonne, princesa de Borgoña”.

Sin llegar a ser estrictamente un dramaturgo, Arlt (como después lo hará también Gombrowicz) suma al teatro argentino algunas formas escénicas inesperadas para la época. La portentosa imaginación arltiana, que ya había instalado un discurso inclasificable dentro de la narrativa nacional, hace algo similar en el teatro. Lo suyo no es sainete, ni grotesco, ni comedia, ni drama convencional como se daba entonces; es algo que escapa a los géneros, algo que, como “El gigante amapolas” de Juan Bautista Alberdi, tendrá que esperar mucho tiempo para que se lo clasifique como vanguardia.

Oscar Masotta, en “Sexo y traición en Roberto Arlt”, dice que “la obra de Arlt es el estertor de una época donde lo que se sabe de la vida se mezcla con la vida, donde el conocimiento no se separa de la existencia, donde la confusión y el equívoco comienzan a tener un valor de verdad”. En otro pasaje de este análisis que data de mediados de la década del 60, Masotta nos dice que en aquellos tiempos, entre el 20 y el 30, Arlt y los surrealistas podían creer en el poder violento de las palabras (él decía con su escritura buscaba “un *cross* a la mandíbula”) tanto como en los '60 se creía en la fuerza de las ideas. Pero hoy, a principios del siglo XXI, tal vez lo de Arlt ha recuperado su vigencia o, por lo menos, sigue inquietando. Por eso Masotta se ve obligado a interrogarse:

“¿Qué hay en lo que ha escrito este hombre trabajado por problemas que hoy pretendemos dejar de lado, que logra en cambio conmovernos? ¿Cuál es el sentido de ese ‘horroroso’ con el que Arlt ha plagado sus libros y que nos sacude al contacto más leve con cualquiera de sus páginas? ¿Cuáles son esas pocas experiencias fundamentales que encrespan la obra de Roberto Arlt? ¿Se trata de experiencias meramente metafísicas sin contenido social o

en Arlt lo metafísico y lo social se sostienen y compenetran? ¿Cuál es el origen y la estructura de lo que sería lícito llamar el realismo metafísico de Roberto Arlt?”.

Y, más adelante, Masotta nos dice:

“Toda obra no es más que un movimiento vertiginoso de idas y vueltas, una dialéctica viva entre profundidad y mundo. Describir esa dialéctica en Arlt es el mejor modo de acercarnos a la comprensión de su obra.”

Entonces, aquí es donde Masotta se pregunta sobre aquello que nos atañe: Si hay relación entre la narrativa y el teatro de Arlt:

“¿Pero no debiéramos en cambio separar sus novelas de sus obras de teatro? Como no sería difícil demostrar, existe entre unas y otras una relación de evolución; la obra de Arlt pareciera evolucionar de la novela al teatro, y esto, tal vez por razones no solamente internas de la obra, sino que dependen de su relación con el lector. Es como si Arlt hubiese sentido a medida que pasaba de “El juguete rabioso” a “Los siete locos”, para llegar casi exhausto como novelista a “El amor brujo” —la más débil de sus novelas— la necesidad imperiosa de transformar al lector en espectador. Es como si Astier, Erdosain, Balder, fueran muy poco novelísticos y como si el propio Arlt los hubiera sentido así. A lo largo de la obra de Arlt vemos operarse una especie de metamorfosis del personaje central y de la atmósfera de ficción que lo rodea. A partir de Astier hasta llegar al mantequero loco de ‘Saverio, el cruel’ hay una clara línea de un desarrollo regresivo que lleva de lo serio a lo burlesco, y que culmina en una atmósfera enrarecida donde se afianza el tema de los trastrueques de la personalidad. La punta de burlesco y de comedia que tiñe la seriedad de la vida de Astier se convierte en comedia real, y la extraña y silenciosa personalidad de Erdosain se trueca en el mantequero que hace de actor dentro de una obra de teatro. ¿Pero no será que hay algo de permanente en esos cambios y que no existen mayores diferencias entre Erdosain y Saverio, y que uno y otro no son otra cosa que modos distintos, escogidos por el autor, para expresar un mismo grupo de significaciones como

una misma melodía trasladada a tonos diferentes, una misma estructura cuyo sentido no ha cambiado al cambiar el sustrato, se llame este novela, cuento o teatro?”

Más allá de estas valiosas reflexiones de Oscar Masotta sobre el Arlt narrador y el Arlt dramaturgo, lo cierto es que en el resto de su intenso y pequeño libro sólo ejemplifica con las novelas y los cuentos. Si bien el teatro de Arlt no alcanza la fuerza expresiva de su narrativa, es cierto que solo el dueño de semejante lenguaje pudo internarse en el texto dramático y generar piezas inesperadas para el teatro de su época.

Si hay que buscar un puente entre narrativa y teatro arltiano, ese puente es el cuento, y de todos los cuentos: “El Jorobadito”. El jorobadito es un personaje de una gran teatralidad, condensa todo el mal y todo lo teatral. Y la historia que lo presenta está cargada de verdaderas situaciones dramáticas: en el café y bar donde se conocen el relator y Rigoletto; en la casa de la novia del relator; en la cena familiar y la aparición insólita de Rigoletto para pedir la prueba de amor para su amigo. No por casualidad este cuento ha sido teatralizado varias veces. La fuerza de esta historia radica en el suceso extraordinario que está graficado por la parábola de pedir un beso para un contrahecho con la intención de dinamitar una relación amorosa. Aquí parecen juntarse todas las historias de amores contrariados que tan intensamente viven los personajes arltianos. Este cuento refleja el título del libro de Masotta: “Sexo y traición en Roberto Arlt”.

El discurso singular de Arlt se basa en un lenguaje intransferible. Aquel que lea una de sus tantas historias se transformará inmediatamente en cómplice de esa moral arltiana. Y esto es lo que pasa claramente con esa pareja desapareja que conforman el relator y el corcovado: dos caras de una misma moneda, dos marginales de esa clase media hipócrita que es el blanco preferido de Roberto Arlt.

Volviendo a Masotta, podemos decir con él que los personajes protagónicos de Arlt son personajes estáticos, como seres condenados a ser lo que son. Y sus condimentos principales son la humillación, el silencio y el cinismo frente a una sociedad imperfecta. Los personajes de Arlt, dice Masotta, conforman una contra-sociedad. Y ellos permanecen casi siempre vueltos sobre sí mismos. Un ejemplo en su teatro y, muy especialmente, a “Saverio, el cruel” y a “Trescientos millones”: Saverio, El mantequero y Sofia, la sirvienta, viven en el silencio, se sumergen en el sueño y actúan en su mundo interior.

Con respecto a Roberto Arlt, Masotta dice también: “Arlt es uno de esos autores que hablan abundantemente para negarse a hablar clara y expresamente,

y es como si él mismo fuera uno de sus personajes”. En cuanto a las historias que Arlt nos cuenta, dice Masotta: “Se opera así del lado del lector una de esas síntesis pasivas, como dicen los fenomenólogos, que no prueban nada porque están hechos de ideas contradictorias”. De allí que toda la obra de Roberto Arlt fue tan cuestionada por la izquierda como por la derecha del país literario y teatral. Arlt fue un autor incómodo para todos y, con el tiempo, se volvió un clásico obligado.

Por último, sería bueno decir que la casualidad que hizo que Arlt escribiera teatro fue como una bendición para el teatro argentino, porque después de esas obras arltianas nada fue igual y el teatro nacional saltó de los sainetes y grotescos a los independientes.

ESCENAS DE “EL JOROBADITO”

Cuento de Roberto Arlt en adaptación teatral de Rodolfo Aldasoro.

(Escena en el café y bar entre el narrador y el jorobadito)

- RIGOLETTO: —¡Qué buen mozo es usted! Seguramente no deben faltarle novias.
- HOMBRE: —Ciertamente. Tengo una, muy hermosa. Aunque no es muy seguro que me quiera.
- R: —No sé por qué se me ocurre que usted es de la estofa con que se fabrican excelentes cornudos... Pues yo nunca he tenido novia, créalo, caballero.
- H: —No lo dudo.
- R: —De lo que me alegro, caballero, porque no me agradaría tener un incidente con usted... Este reloj pulsera me cuesta 25 pesos. Esta corbata es inarrugable y me cuesta 8 pesos, caballero. ¿Ve estos botines? Treinta y dos pesos, caballero. ¿Puede decir alguien que soy un pelafustán? No, señor. ¿No es cierto?
- H: —Claro que sí.
- R: —Qué agradable es poder confesar sus intimidades en público, ¿no le parece, caballero? ¿Hay muchos en mi lugar que pueden sentarse impunemente a la mesa de un café y entablar una amable conversación con un desconocido como lo hago yo? No. ¿Y por qué no hay muchos, puede contestarme?
- H: —No sé.
- R: —Porque mi semblante respira la santa honradez. Soy más bueno que el pan francés y más arbitrario que una preñada de cinco meses. Basta

mirarme para comprender de inmediato que soy uno de aquellos hombres que aparecen de tanto en tanto sobre el planeta como un consuelo que Dios le ofrece a los hombres en pago de sus penurias, y aunque no creo en la santísima virgen, la bondad fluye de mis palabras como la miel del Himeto... Yo podría ser abogado ahora, pero como no he estudiado, no lo soy. En mi infancia fui profesional del betún.

H: -¿Del betún?

R: -Sí, lustrador de botas... lo cual me honra, porque yo solo he escalado la posición que ocupo. ¿O le molesta que haya sido profesional? ¿Acaso no se dice "técnico del calzado" el último remendón de zaguán y "experto en cabellos y sus derivados" el rapabarbas y profesor de baile el cafisho profesional?

H: -¿Y ahora qué hace usted?

R: -Levanto quinielas entre mis favorecedores, señor. No dudo que usted será mi cliente. Pida informes...

H: -No hace falta.

R: -¿Quiere fumar, caballero?

H: -¡Cómo no!

R: -Yo soy enemigo de contraer amistades nuevas porque la gente generalmente carece de tacto y educación, pero usted me convence, me parece una persona muy de bien y quisiera ser su amigo.

(Otra escena en el café y bar entre el narrador y el jorobadito)

HOMBRE: -Querido amigo: muchas veces he pensado que ninguna mujer lo ha besado, ni lo besará. ¡No me interrumpa! Yo la quiero mucho a mi novia, pero dudo que me corresponda de corazón. Y tanto la quiero que para que se dé cuenta de mi cariño, le diré que nunca la he besado. Ahora bien. Yo quiero que ella me dé una prueba de amor hacia mí... Y esa prueba consistirá en que lo bese a usted. ¿Está conforme?

RIGOLETTO: -¿Y quién me indemniza a mí, caballero, del mal rato que voy a pasar?

H: -¿Cómo mal rato?

R: -Naturalmente. ¿O usted se cree que yo puedo prestarme, por ser jorobado, a farsas tan innobles? Usted me va a llevar a la casa de su novia, y como quien presenta un monstruo, le dirá: "Querida, te presento al dromedario."

- H: —¡Yo no la tuteo a mi novia!
- R: —Para el caso es lo mismo. Y yo, en tanto, ¿qué voy a quedarme haciendo, caballero? ¿Abriendo la boca como un imbécil, mientras disputan sus tonterías? ¡No, señor, muchas gracias por su buena intención! Como le decía la liebre al cazador. Además, que usted me dijo que nunca la había besado a su novia.
- H: —¿Y eso qué tiene que ver?
- R: —Claro. ¿Ud. sabe acaso si a mí me gusta que me besen? Puede no gustarme. Y si no me gusta, ¿por qué quiere obligarme? ¿O es que Ud. se cree que porque soy corrovado no tengo sentimientos humanos?
- H: —¿Pero no se da cuenta de que es usted, con su joroba y su figura desgraciada, el que me sugirió este admirable proyecto? ¡Piense, infeliz! Si mi novia consiente, le quedará a usted un recuerdo espléndido. Podrá decir por todas partes que ha conocido a la criatura más adorable de la tierra. ¿No se da cuenta? Su primer beso habrá sido para usted.
- R: —¿Y quién le dice que ese sea el primer beso que haya dado?
- H: —Y a vos, Rigoletto, ¿qué se te importa?
- R: —¡No me llame Rigoletto! Yo no le he dado tanta confianza para que me ponga sobrenombres.
- H: —¿Pero sabés que sos el contrahecho más insolente que he conocido?
- R: —¿Y si se me ultraja de palabra o de hecho?
- H: —¡No seas ridículo, Rigoletto! ¿Quién te va a ultrajar? ¡Si vos sos un bufón y un parásito! ¿Para qué hacés la comedia de la dignidad?
- R: —¡Rotundamente protesto, caballero!
- H: —Protestá todo lo que quieras, pero escuchame... Sos un desvergonzado parásito. ¿Creo que me expreso con suficiente claridad, no? Le chupás la sangre a todos los clientes del café que tienen la imprudencia de escucharte. Indudablemente, no se encuentra en toda la ciudad un cínico de tu estampa y calibre. ¿Con qué derecho, entonces, pretendés que te indemnicen si a vos te indemniza mi tontería de llevarte a una casa donde no sos digno de barrer el zaguán? ¡Qué más indemnización querés que el beso que ella, santamente, te dará, insensible a tu cara, al mapa de la desvergüenza!
- R: —No me ultraje.
- H: —Bueno, Rigoletto, ¿aceptás o no aceptás?

- R: -¿Y si ella se niega a dármelo o quedo desairado?
- H: -Te daré veinte pesos.
- R: -¿Y cuándo vamos a ir?
- H: -Mañana. Cortate el pelo, límpiate las uñas...
- R: -Bueno...présteme cinco pesos.
- H: -Tomá diez.

Con estas breves escenas del espléndido relato que muchas veces ha sido adaptado al teatro nacional, queda claro que hay en la literatura arltiana un alto grado de teatralidad que ha hecho que, una y otra vez, los equipos de trabajo del teatro argentino de las últimas décadas llevaran a escena diversas versiones de su narrativa. Y entre los casos más destacados podemos citar la versión de “Los siete locos” que realizara Rubens Correa en el teatro Picadero de Buenos Aires, la adaptación de “El Jorobadito” de Rodolfo Aldasoro, que se estrenó en la década del setenta en Rosario y en la década del ochenta en Santa Fe, y la singularísima historia que tejó el Sportivo Teatral, de Ricardo Bartís, con múltiples materiales de la narrativa arltiana y sus resonancias actorales en “El pecado que no se puede nombrar”.

Por cierto que Roberto Arlt es uno de los autores contemporáneos argentinos que más se reescriben en los últimos tiempos y la clave de esto tal vez podemos encontrarla en el diálogo que sostienen Renzi y Marconi, dos jóvenes escritores, en un pasaje de la novela de Ricardo Piglia “Respiración artificial”:

DIALOGO ENTRE RENZI Y MARCONI EN “RESPIRACION ARTIFICIAL” DE RICARDO PIGLIA

- MARCONI: -¿Quién está citando a Borges en este incrédulo recinto? En esta remota provincia del litoral, ¿quién está citando de memoria a Jorge Luis Borges? Déjeme que le estreche la mano. Mi nombre es Bartolomé Marconi. Bartolomé, por el padre Bartolomé de las Casas y no por Mitre, patricio que, como usted bien sabe, aquí en la provincia de Entre Ríos es una mala palabra. En cuanto a mi apellido es una curiosa variación autóctona del inventor del teléfono. ¿Del teléfono o de la radio, Volodia?
- VOLODIA: -De la radio, creo. El joven Renzi es un joven escritor, lo que se dice una joven promesa de la joven literatura argentina.
- M: -Bien, estoy desolado y envidioso. En Buenos Aires, aleph de la patria, por un desconsiderado privilegio portuario, los escritores jóvenes son jóvenes incluso después de haber cruzado la foresta infernal de los 33 años. Para decirlo todo, sangro por la herida. Por-

que, ¿cómo podría hacer yo, polígrafo resentido del interior, para integrar, como un joven, a pesar de mis ya interminables 36 años, el cuadro de los jóvenes valores de la joven literatura argentina?

RENZI: —No se preocupe, Marconi, ya no existe la literatura argentina.

M: —¿Ya no existe? ¿Se ha disuelto? Pérdida lamentable. ¿Y desde cuándo nos hemos quedado sin ella, Renzi...? ¿Te puedo tutear...? Hagamos una primera aproximación metafórica al asunto: la literatura argentina está difunta. Digamos entonces que la literatura argentina es la Difunta Correa.

R: —Sí, no está mal. Es una correa que se cortó.

M: —¿Y cuándo?

R: —En 1942.

M: —¿En 1942? ¿Justo ahí?

R: —Con la muerte de Arlt. Ahí se terminó la literatura moderna en la Argentina, lo que sigue es un páramo sombrío.

M: —Con él ¿terminó todo...? ¿Qué tal? ¿Y Borges?

R: —Borges es un escritor del siglo XIX. El mejor escritor del siglo XIX.

En esta magnífica novela (y en otros relatos), Ricardo Piglia vuelve a valorar la escritura de Roberto Arlt por su originalidad dentro de la historia literaria argentina.

La dramaturgia de Arlt, más allá de “Trescientos millones” y de “Saverio, el cruel”, dos textos muy representados por los independientes, cuenta con otras buenas historias como “La isla desierta”, “La prueba de amor” y “La fiesta del hierro”.

Lo cierto es que la escritura toda de Arlt es criticada tanto por el Grupo de Florida como por el Grupo de Boedo, para unos escribe mal y para otros de modo equívoco. Florida no acepta esa poética hecha de las malas traducciones de los libros baratos y Boedo no alcanza a comprender que en la escritura endiablada de Arlt está la metáfora dotoyesvkiana del país y sus clases sociales. Unos lo verán ordinario y los otros, alucinado.

EL SUCESO EXTRAORDINARIO

Lo que hace entrar en acción a los personajes arltianos es el “suceso extraordinario”. Eso que, a veces, han estado esperando o buscando hasta encontrarlo.

¿Pero qué es el suceso extraordinario? Es un punto límite, un punto marginal, un punto de vanguardia, un punto revolucionario. Algo que posee tan

solo una elite de intelectuales. Es Erdosain en “Los siete locos”, es Astier en “El juguete rabioso”, es el Narrador de “El Jorobadito”, pero también es el Mantenero en “Saverio, el cruel” o la Sirvienta en “Trescientos millones” y, sobrevolando a todos ellos, el propio Arlt desde su escritura, inclasificable para su época. Y en todos los casos, siempre basta con que sea alguien que se diferencie por su lucidez o por su alucinación. Alguien que está dispuesto a saltar la valla de su normalidad, dejando atrás a los demás. Un gesto diferenciador. Un acto inesperado. Una apuesta existencial.

Roberto Arlt y sus protagonistas se proponen escapar de la mediocridad y la mediocridad, para ellos, estaba en la masa. Como Nietzsche o como Dostoyevski, Arlt pretende dinamitar lo establecido. Por eso, tal vez, toda su literatura pretende ser un “*cross* a la mandíbula”, que todo solo se consigue “con prepotencia de trabajo”.

Pero volvamos a ese “crack” que buscan los personajes arltianos: el suceso extraordinario. Erdosain va detrás del Astrólogo en busca de un proyecto utópico que por medio de una cadena de prostíbulos sea capaz de instaurar una revolución extraña, la revolución de los siete locos. Pero, en realidad, lo que busca Erdosain es escapar de su insatisfacción existencial. Saverio, en el otro extremo social y cultural, se aprovecha del suceso extraordinario provocado por los jóvenes pequeños burgueses para instalar su propio sueño: saltar del coronel de opereta que los otros le proponen para alcanzar la estatura del dictador supremo que lleva consigo.

Desde el punto de vista político, Arlt es un adelantado que avizora lo que va a acontecer muy pronto a nivel nacional e internacional. Desde el punto de vista filosófico, Arlt les da a sus personajes una visión apocalíptica que se corresponde con una futura postura literaria. Desde el punto de vista de la creación artística, finalmente, la escritura de Arlt (en forma y contenido) se anticipa también y queda, ante sus contemporáneos, como una obra confusa, equívoca y desmañada.

El teatro inesperado de Roberto Arlt es, en sí mismo, el suceso extraordinario del teatro nacional de ese primer tercio del siglo XX.

LOS INDEPENDIENTES

A partir de la década del '30 en Buenos Aires y de las décadas del '40 o del '50 en otras ciudades del país, se produce un movimiento teatral que hereda el espíritu vocacional de los filodramáticos y el espíritu contestatario de las agrupaciones anarquistas. Este movimiento se denominó *independiente* porque no dependía ni de lo comercial ni de lo institucional, era absolutamente libre en su organización y repertorio. Es más, como bien dice Roberto Cossa en su charla con los alumnos de Lito Cruz: “en el teatro independiente la máxima era hacer teatro de arte y por amor al arte”. Era pecado cobrar y hasta era pecado figurar en los programas y notas y críticas periodísticas, eran artistas anónimos con un fuerte espíritu de equipo, eran grupos de jóvenes que tenían una fuerte formación universitaria, era un teatro que venía del mundo de la enseñanza y que tenía una impronta pedagógica para con su público; y van a ser ellos los que incorporen al teatro argentino la constante de un permanente aprendizaje en el oficio”.

Desde entonces, los nombres de ciertos teóricos del teatro contemporáneo (Constantín Stanislavsky, Antonín Artaud, Bertold Brecht, Peter Brook y Jerzy Grotowski) se transformaron en moneda corriente de público, crítica y grupos del movimiento independiente. Los independientes pasaron a ser una verdadera bisagra del teatro argentino. Hasta entonces el teatro se había dividido entre profesionales y vocacionales; ahora se dividía en teatro de arte o teatro comercial. “Teatro vivo y teatro muerto”, al decir de Peter Brook.

Por supuesto que a través de las diversas décadas del siglo XX las conductas de los que aún pueden ser denominados independientes fue variando y se fueron adaptando a los tiempos pero, de todos modos, hay algo que se mantuvo vigente: el criterio estético por sobre todas las cosas.

El independiente es aquel que sostiene la apuesta creativa (ética y estética) por sobre todos los otros avatares del oficio. Y esto ha dado en la Argentina un teatro valioso que es admirado en todas partes: Leónidas Barletta y su Teatro del Pueblo, Pedro Asquini y Alejandra Boero y el Nuevo Teatro, Heddy Crilla y el Teatro La Máscara, Oscar Ferrigno y el Fray Mocho, Onofre Lovero y los Independientes, el Grupo Lobo en el Instituto Di Tella, Jaime Kogan y el Teatro Payró, y además los grupos independientes del interior del país, van marcando un derrotero que se basa en el buen teatro de equipo, el teatro que no está en las salas comerciales ni en las salas oficiales, un teatro que se atreverá a producir hechos artísticos que no dependen ni de la taquilla, ni de la crítica, ni de los apoyos gubernamentales, un teatro que se sostiene en el tiempo y que pasa

de mano en mano como la joya más preciada de una experiencia colectiva de creación artística.

América latina y España han valorado muchas pautas de este movimiento independiente, de este movimiento genuino que nació sin padrinos, a fuerza de imaginación y coraje.

Los argentinos, a través de los independientes, han generado un teatro que alcanza las alturas de las grandes escuelas internacionales. Y algunos de sus hacedores se han destacado vivamente en diversas capitales del espectáculo. Un ejemplo es la fuerte presencia de los argentinos en París: Jorge Lavelli, Víctor García, Marilú Marini, Copi. Otro ejemplo son los argentinos que han iniciado movimientos en otros países latinoamericanos como Carlos Giménez, Juan Carlos Gené y Juan Carlos De Petre en Caracas; Fanny Mickey en Bogotá, Arístides Vargas y María Escudero en Quito, Rubén Pagura y Alfredo Catania en San José de Costa Rica o César Brié en Bolivia.

Aún hoy, a pesar de todas las crisis, la gente de teatro de cualquier lugar del mundo sigue asombrándose de nuestro teatro.

EL OTRO "ALUVIÓN ZOOLOGICO"

Si el 17 de octubre de 1945 y su imagen más potente: "la gente humilde con sus ropas de domingo y las patas en la fuente de la Plaza de Mayo para atenuar la calurosa odisea", llevaron a un periodista de entonces a decir que aquello era "un aluvión zoológico"; unos años después, una oleada de muchachas y muchachos creando teatritos donde no los había y contando historias inesperadas, iban a ser "el otro aluvión zoológico" para buena parte del público argentino: el "Movimiento Independiente", el otro teatro, el que metía "sus patas" en el arte escénico de aquellos tiempos algo pacatos. Por entonces el peronismo, ya apoltronado en el poder, apostaba a un teatro que estaba enjaulado en lo convencional y obligado a no apartarse de lo nacional y popular. Fue la muchachada independiente la que llegó para revolver la ensalada criolla con nuevos condimentos y comenzar a cambiar el gusto de unos cuantos; el salto al ruedo de los independientes venía escoltado por un viento innovador en las distintas artes. Ambos "aluviones zoológicos" (cada uno en su momento histórico irreversible) alcanzaron su cometido: uno, ampliando el campo político y, el otro, el campo cultural. En unos años más, las fronteras comenzaron a correrse, uno y otro campo a confundirse y fundirse entre sí, a cruzarse y entremezclarse.

LOS NEOINDEPENDIENTES

En la década del '60, según algunos investigadores del hecho escénico, se cambia de denominación y los independientes pasan a ser neos. ¿Qué significa este cambio? ¿Por qué lo vocacional empieza a ser ganado por lo profesional (especialmente en Buenos Aires)? Aparentemente, por una necesidad de vivir del teatro y de acrecentar los logros estéticos. Estos neos serán más estéticos que éticos. Son los neos los que destierran a la cosa dogmática e imponen una búsqueda artística más intensa. Desaparece el equipo, el grupo independiente, y aparecen las cooperativas y los elencos profesionales.

Los autores de los "neos" son Tito Cossa, Ricardo Monti, Griselda Gambaro, Tato Pavlovski, Oscar Viale, Ricardo Talesnik, Germán Rozenmacher. Aparecen también directores más protagónicos, como Jaime Kogan, Alberto Ure, Augusto Fernández, Carlos Gandolfo, Agustín Alezzo, Roberto Villanueva, Jorge Petraglia e Inda Ledesma.

Lo que sí desaparece es el equipo, el grupo independiente, y aparecen las cooperativas y los elencos profesionales.

Esta época es teatralmente mucho más rica que la anterior, los montajes son más valiosos, los actores son más completos y los equipos más profesionales. De ellos heredaremos la vanguardia que crea nuevos espacios y nuevas formas de la escritura teatral. Aparecen las creaciones colectivas y los espacios no convencionales.

Si el tiempo de los primeros independientes es el de los directores caciques, el de los neoindependientes genera un tipo de liderazgo más abierto al equipo, más próximo al autor, más maestro creador que jefe de patrulla y, entonces, la figura directriz se confunde con la del autor, con la de los actores y con la de los creadores del espacio escénico (luz, sonido, escenografía, vestuario). En este nuevo estado de cosas, aunque persistieron ciertos rasgos autoritarios o personalistas, la fusión de unos con otros y la creación más abierta hacia lo colectivo le hizo dar al teatro un nuevo paso hacia adelante.

En los centros teatrales del resto del país la transformación fue semejante, aunque con las limitaciones de no poder acrecentar el profesionalismo.

LAS NUEVAS TENDENCIAS

Toda generación mata a sus padres. Las nuevas tendencias de Buenos Aires salieron de los talleres de maestros como Ricardo Monti, Ricardo Bartús, Mauricio Kartun, Jaime Kogan, Alberto Ure, Laura Yusem, Agustín Alezzo, Juan Carlos Gené, Roberto Durán, Rubén Szuchmacher, Norman Briski y otros. Estas nuevas

tendencias pivotean entre el teatro de la imagen y las nuevas formas del texto dramático. Cuentan, pero de un modo nuevo. Relatan de manera diferente: impertinente, oscura, indescifrable. En unos años tal vez se tornen claros, demasiado claros y, entonces, vendrán otros a ocupar sus lugares rebeldes.

En estos años fueron surgiendo los autores de la nueva tendencia: Daniel Veronese, Rafael Spregelburd, Javier Daulte, Emilio García Wehbi, Ana Alvarado, Patricia Zangaro, Alejandro Tantanian y otros. Se puede destacar también el surgimiento de un grupo de dramaturgos, como el Grupo Caraja-ji del Centro Cultural Ricardo Rojas de la UBA y muchos otros que conforman sus propios equipos de trabajo. Poco a poco, esta nueva generación de directores-autores se apropia de los espacios no convencionales del teatro en Buenos Aires y de algunos centros importantes del resto del país.

Tal vez lo más destacable de estas nuevas tendencias del teatro alternativo sea la federalización y la diferenciación que se ha generado en las últimas décadas; esto se ha vuelto muy notorio a través de las Fiestas Nacionales del Instituto Nacional del Teatro y muchos otros festivales y encuentros que se llevan a cabo en diversos puntos del país. Hoy nos seguimos sorprendiendo con los buenos productos artísticos que se generan en Buenos Aires, pero desde hace unos cuantos años comenzamos a sorprendernos con ciertas poéticas muy representativas de las distintas ciudades y de las distintas regiones del resto del país. Esto ha enriquecido al teatro nacional y ha logrado que el público pueda valorar sin prejuicios ni comparaciones odiosas, como les ocurría antes a los buenos montajes que nacían en algunas ciudades (Córdoba, Rosario, Tucumán, Mendoza, Santa Fe, San Juan, La Plata, etc.), o en ciertos lugares inesperados del país. Poco a poco, el fenómeno de las nuevas tendencias actuales nos hace retornar a los tiempos de los primeros independientes, pero hoy con una dramaturgia propia y con un lenguaje mucho más original que los distingue y los ubica como otra alternativa dentro de nuestro teatro nacional.

En estas últimas décadas, muchos hacedores provincianos se han sumado a los hacedores capitalinos para conformar entre todos un mapa mucho más amplio, verdaderamente un teatro nacional.

En general me estoy centrando en el teatro de texto, de sala, de cámara. Soy consciente de que nuestro teatro es más amplio, especialmente en estos últimos años. Hay teatro-danza, teatro de objetos, teatro-circo, performance, instalaciones, comedia musical, biodrama, teatro infantil y muchas otras variantes, pero sería imprudente de mi parte hablar de todo aquello de lo cual conozco muy poco.

Ya en otro momento del teatro argentino, los caminos no cesan de ampliarse y bifurcarse. Se van ampliando porque el desprejuicio va en aumento y los condimentos del antiguo género son cada vez más exóticos; hay nuevas y numerosas formas para el teatro; hay teatro circo, se amplía el campo del teatro danza, crece el biodrama y la performance y el actor comparte los espacios no convencionales con muñecos, músicos, narradores, imágenes visuales, gente ajena al oficio y hasta con los propios espectadores. Y se van bifurcando porque los géneros dejan de ser meros géneros e irrumpen los híbridos más inimaginables. Lo cierto, más allá del bien y del mal de estos acontecimientos, es que las puertas del viejo oficio se abren de par en par y el aire puro de las fugaces vanguardias entra como un perfume elaborado con múltiples estéticas.

EL DERROTERO DEL TEATRO NACIONAL

1841

Juan Bautista Alberdi escribe en el exilio "El Gigante Amapolas", no para buscar escenarios sino para encontrar lectores atentos que sepan descifrar en esta extraña humorada la suerte de esos tiempos de caudillaje.

Alberdi no sólo será visionario en cuanto a lo formal (trazando una breve parábola que suena contemporánea) sino también en el contenido de lo que cuenta: la historia de un ejército encadenado al terror que le provoca un gigante de pacotilla, y la de una oposición, otro ejército que se quiebra y se rompe en mil pedazos por un ciego afán de poder que no lo deja ni siquiera avanzar hasta el gigante para comprobar su flaqueza. Sin exagerar, la pequeña pieza de Alberdi se levanta cada tanto como la mueca precisa de lo que nos acontece como país.

Este es un texto que ha llamado la atención de casi todos los historiadores e investigadores del teatro nacional porque con su rusticidad escapa a todas las retóricas del siglo XIX y se convierte, con el paso del tiempo, en una especie de texto premonitorio de lo que serán los futuros lenguajes desacralizadores.

Alberdi planta en escena un gran espantapájaros que es metáfora de Rosas para que sus enemigos duden, divaguen y compitan alrededor del mismo, mientras pasa el tiempo y el mito se acrecienta. En una segunda parte, el espíritu liberal del joven autor imagina que es un hombre de pueblo, un sargento, un criollo iletrado, el que acabará con la triste fantochada de unos y otros.

La brevedad y el espíritu pedagógico de la farsa la instalarán, con la fuerza del Fierro o del Facundo, como un mojón en el camino del pensamiento nacional.

El monólogo del Mayor Mentirola (una vez que es abandonado en el campo de batalla por sus pares: el Teniente Guitarra y el Capitán Mosquito) es el pasaje más rico del juguete cómico que nos legara Alberdi:

MAYOR MENTIROLA:

"Está formado el Consejo y puede empezar la discusión. (Queda pensativo y, después de un rato, dice): Pero estoy tan acostumbrado a discutir en Consejo con mis compañeros Mosquito y Guitarra que yo por mí solo no puedo discurrir nada. No se me ocurre una sola idea y no sé qué consejo darme a mí mismo. Pero se me viene al pensamiento un medio de salir del aprieto. Voy a figurarme que están aquí mis compañeros Guitarra y Mosquito. Que el uno está parado allí, el otro allá y yo aquí. Voy a representar a cada uno de ellos en el Consejo: a

hablar por cada uno de ellos como si estuviesen presentes; y así podremos tener opiniones diferentes y luminosas, porque seremos tres vocales en vez de uno. Principiaré a hablar por mí: ‘Señores, soy de la opinión que debemos retroceder precipitadamente por la razón de que el enemigo no hace nada y nos espera inmóvil: razón clara y palpable por sí misma, que no necesita dilucidarse, porque señores, la cosa es bien terminante: ¿qué quiere decir esta inmovilidad del enemigo? Quiere decir que está fuerte como un diablo y que nosotros estamos perdidos. ¡Y yo me pregunto ahora si el que está perdido tiene otra cosa que hacer, que tomar las de Villa Diego, antes que lo amarren y lo cuelguen! Tal es mi opinión, señores del Consejo. Puede, ahora, emitir la suya el Teniente Guitarra, que sigue a mi derecha’. Paso a hablar por el Teniente Guitarra. (Toma su lugar y habla así): ‘Señores, ilustrando este punto, de una importancia decisiva para la vida de la patria, diré que cuando el Señor General en Jefe, dice que debemos retroceder precipitadamente, es porque el Señor General debe haber pensado bien lo que dice —cada uno sabe dónde le aprieta el zapato’;... Hablemos ahora por el Capitán Mosquito. (Toma el lugar y el tono de este) ‘Señores: No callaré mi opinión en una cuestión que se trata de la vida del país. Creo que las opiniones de los que me han precedido en la palabra, son mortales a la causa de la libertad; yo creo, pues, que lejos de retroceder con celeridad, debemos atropellar como el relámpago...’. (Por Mosquito): ‘Se equivoca usted’. (Por él): ‘No me equivoco yo. Es usted quien se engaña en creer que nos hemos de hacer matar, como locos, por salvar a gentes que sabe Dios si lo sabrían agradecer’. (Por Mosquito): ‘Ese es un terror estúpido’. (Por él): ‘Estúpido es el muy canalla de Mosquito’. (Por Mosquito): ‘La votación está ganada, somos dos contra uno, y debemos estar a la opinión que aconseja la retirada... Pues, señores: está concluido el Consejo. (A los soldados): Camaradas; el Consejo ha pronunciado su fallo... Su opinión es que debemos retirarnos. Así pues: ¡Al hombro, armas, contramarcha a la derecha, paso redoblado, marchen!’.”

1884

La pantomima del gaucho Moreira (caso real ventilado por el Folletín de Eduardo Gutiérrez) nace como un homenaje de artistas extranjeros, los hermanos Di Carlo, al numeroso público argentino, y se expande rápidamente como alegato político de la suerte del criollo en un país que comienza a transformarse. Detrás de esta pantomima está la sombra literaria del Fierro de Hernández: como si paradójicamente la realidad estuviese imitando a la ficción.

“Fausto” o “Fausto criollo” de Estanislao Del Campo relata con picardía criolla las impresiones del gaucho Anastasio el Pollo sobre el estreno del “Fausto” de Goethe (en versión operística de Gounod) en el teatro Colón de Buenos Aires; impresiones que Anastasio el Pollo le cuenta a su amigo Don Laguna en un encuentro casual en el medio del campo.

“¿Por qué nos sigue gustando el “Fausto” de Estanislao Del Campo?, ¿Por qué persiste sin marchitarse su lindura? Quizás entendemos como un mero pretexto la totalidad del relato. Quizás nos halague sentir que el cuento es sólo ocasión para anudar más estrechamente una amistad entre varones en el conversado encuentro sin tiempo y sin apuro”, reflexionaba León Benarós en su prólogo al Fausto ilustrado por Oski y publicado por Eudeba en 1963 y luego en 1965.

Estas cuartetas de Del Campo, que tienen mucho de una gauchesca teatral y humorística, están a mitad de camino entre el ingenuo absurdo de Alberdi y el violento folletín de Gutierrez.

“El diablo volvió a decir:

Mi Dotor no se me asuste,

Ordenemé en lo que guste,

Pida lo que ha de pedir.

Si quiere plata tendrá:

Mi bolsa siempre está llena.

Y más rico que Anchorena

Con decir quiero, será.

No es por la plata que lloro,

Don Fausto le contestó:

Otra cosa quiero yo

Mil veces mejor que el oro.

Yo todo le puedo dar,

Retrucó el Rey del Infierno,

Diga: ¿Quiere ser Gobierno?

Pues no tiene más que hablar.

*No quiero plata ni mando,
Dijo Don Fausto, yo quiero
El corazón todo entero
De quien me tiene penando.*

*No bien el Diablo esto oyó,
Soltó una risa tan fiera,
Que toda la noche entera
En mis orejas sonó.*

*Dio en el suelo una patada,
Una pared se partió,
Y el Doctor, fulo, miró
A su prenda idolatrada.”*

1886

Otro extranjero, un empresario francés, hace ver a los hermanos Podestá que la pantomima que han heredado puede enriquecerse con las palabras de Gutiérrez, que no son otras que las palabras de Moreira o las palabras que imaginó la gente de la campiña bonaerense en boca del propio Juan Moreira. Esta conjunción (El Circo Criollo de los Podestá y la pluma ágil y periodística de Eduardo Gutiérrez) hará florecer un género que ya estaba en el aire por las canciones, por los poemas y por las payadas: el género de “la gauchesca”.

El Moreira, entonces, al igual que el Fierro, vendrá a instalarse como el espejo más cruento de las consecuencias desafortunadas de la Organización Nacional. Pero “Juan Moreira” no será una perla única y extravagante como el texto de Alberdi, sino tan sólo uno de los inicios de esa ola imparable que llamaremos Gauchesca.

PEQUEÑA ESCENA CON PASAJES DEL MOREIRA ENTRECRUZADOS POR VERSOS DEL FIERRO.

MOREIRA:

*“Aquí me pongo a cantar
al compás de la vigüela,
que al hombre que lo desvela
una pena extraordinaria,
como el ave solitaria
con el cantar se consuela.”*

- ALCALDE: —Señor Sardetti, usted ha sido llamado porque dice Moreira que usted le debe diez mil pesos.
- SARDETTI: —Señor, eso es falso, yo no le debo ni un solo peso.
- ALCALDE: —¿Y a qué viene, entonces, tanta mentira? ¿Por qué venís a cobrar lo que no es tuyo?
- MOREIRA: —Señor, yo cobro mi plata que he prestao, y la cobro porque la necesito; este hombre quiere robarme si dice que no me debe, y yo entonces Señor Alcalde vengo a pedir justicia.
- ALCALDE: —La justicia que yo te voy a dar es una barra de grillos, ladrón, qué venís a contar bolazos.
- MOREIRA: —¿Quiere decir que no me debe nada?
- SARDETTI: —Niente.
- MOREIRA: —¿Y usted no quiere hacer que me pague?
- ALCALDE: —Es claro, puesto que no te debe nada, y vos venís a jugar sucio.
- MOREIRA: —Está bueno, amigo. Usted me ha negao la deuda para cuyo pago le di tantas esperas, pero yo me la he de cobrar dándole una puñalada por cada mil pesos. Y usted, don Francisco, que me ha echao al medio de puro vicio, guárdese de mí, porque ha de ser mi perdición en esta vida, y de su justicia tengo bastante.

*“Así empezaron mis males
lo mesmo que los de tantos
—si gustan— en otros cantos
les diré lo que he sufrido.
Después que uno está perdido
no lo salvan ni los santos.”*

- ALCALDE: —A ver, préndalo y métenlo al cepo por desacato a la justicia.
- MOREIRA: —Vengo a que me pague los diez mil pesos o a cumplir mi palabra empeñada.
- SARDETTI: —Yo no tengo plata, amigo Moreira. Espérese unos días más y le juro por Dios que le he de pagar hasta el último centavo.
- MOREIRA: —No espero más. Vengan los diez pesos o te abro diez bocas en el cuerpo pa' que por ellas puedas contar que Juan Moreira cumple lo que promete, aunque lo lleve el diablo. O pagás en el acto o te abro como un peludo.
- SARDETTI: —No tengo plata.

- MOREIRA: -¿Qué hacés que no te defendés?
- SARDETTI: -No tengo arma y si la tuviera sería un asesinato.
- MOREIRA: -Tomá la daga y peliá maula... Me heriste, maula... Ahora sí que no te tengo asco... Esta muerte es el principio de mi obra y don Francisco es el fin con quien tengo que estrellarme.
- ALCALDE: -¡Socorro, en nombre de la justicia!
- MOREIRA: -No se asuste tan fiero, don Francisco. No lo he desarmao pa matarlo, sino para decirle dos palabras que precisaba usted antes de morir. Usted me ha perseguido sin motivo, reduciéndome a la condición en que me veo. Usted me ha golpeao en el cepo, porque no era capaz de golpearme frente a frente, y no contento con esto, usted ha pretendido matarme pa' hacer suya a mi mujer, a quien no puede servir ni de taco. Yo lo voy pues a matar a usted, no porque le tenga miedo sino por evitar en mi ausencia, a Vicenta, el asco de oírle una nueva proposición desvergonzada. Y ahora defiéndase porque va de veras.
- ALCALDE: -¡Socorro, que me han asesinado!
- MOREIRA: -Mientes, trompeta, te he muerto en güena ley.

*“Más nadie se crea ofendido
pues a ninguno incomodo
y si canto de este modo
por encontrarlo oportuno,
no es para mal de ninguno
sino para bien de todos.”*

PASAJE DEL FOLLETIN DE EDUARDO GUTIÉRREZ

“Cuando los vigilantes se convencieron, por la inmovilidad del cuerpo, de que Moreira estaba realmente muerto, se acercaron al cadáver y lo dieron vuelta.

Se decía que Moreira era tan valiente y no había sido herido nunca porque usaba cota de malla, y era preciso convencerse de si aquello era cierto.

Los labios del cadáver estaban sonrientes; parecía que aún provocaba a la lucha con palabras despreciativas.

Aquellos hombres abrieron la pechera de la acamisa y miraron aquel pecho admirable por su modelación lanzando un grito de asombro.

El pecho de Moreira estaba realmente cubierto por una cota, pero no era de malla de acero, sino un tejido de enormes cicatrices que lo cruzaban en todas

direcciones, heridas cuya existencia no se había conocido nunca, porque el altivo paisano, cuando las recibía, iba a curárselas donde nadie pudiera verlas.”

1890

Después de que el teatro de la gauchesca salta del picadero del circo a las salas céntricas, llega la hora de institucionalizar el género criollo y nada mejor para eso que escenificar el “Martín Fierro”, el texto de José Hernández que Leopoldo Lugones iba a destacar como el poema nacional.

En el final de la primera parte del poema hay un pasaje que Jorge Luis Borges va a destacar como uno de los más felices de todo el relato, aquel donde los amigos, Fierro y Cruz, se pierden en el exilio:

*“Cruz y Fierro de una Estancia
una tropilla se arriaron;
por delante se la echaron
como criollos entendidos,
y pronto sin ser sentidos
por la frontera cruzaron.*

*Y cuando la habían pasao,
una madrugada clara,
le dijo Cruz que mirara
las últimas poblaciones;
y a Fierro dos lagrimones
le rodaron por la cara.”*

1896

Con el estreno de “Calandria”, de Martiniano Leguizamón, la temática de la gauchesca comienza a dar su vuelta de campana, porque el gaucho perseguido de las historias anteriores ahora encontrará al final su lugar en el nuevo diagrama social de los argentinos. El nómada protagonista acaba afincado en la estancia y con un puesto de trabajo. En poco tiempo el espectador de Moreira y de otras tantas historias similares, deberá aceptar desde su platea que algo ha cambiado.

1902

En medio de un hervidero creativo, donde el reciente teatro nacional ya busca sus formas en diversos géneros que siguen bajando de los barcos, hay lugar para

una pequeña historia urbana con perfume a sainete y para un joven dramaturgo uruguayo: “Canillita”, de Florencio Sánchez.

CANCION CON LA QUE SE PRESENTA EL PERSONAJE DE CANILLITA

*“Soy Canillita,
gran personaje,
con poca guita
y muy mal traje;
sigo travieso,
desfachatado,
chusco y travieso,
gran descarado;
soy embustero,
soy vivaracho,
y aunque cuentero
no mal muchacho.*

*Muy mal considerado
por mucha gente,
soy bueno, soy honrado,
no soy pillete
y para un Diario
soy un elemento
muy necesario.”*

1902

La Compañía de los Hermanos Podestá, protagonistas de la emancipación cultural de la que habla Osvaldo Pellettieri, alcanza el reconocimiento de los autores serios de esos años, de aquellos que escribían un teatro de tesis, y reciben sus textos para llevarlos a escena: “La piedra del escándalo”, de Martín Coronado; “Al campo” de Nicolás Granada; “Canción trágica”, de Roberto Payró y “El divorcio”, de Enrique García Velloso.

1904

Entre las historias que dibujaban las pobreza del campo y las pobreza de la ciudad, asoma un comediógrafo que viene a hablar de la suerte de la clase pu-

diente; se llama Gregorio de Laferrere y, con la picardía y el ingenio del vodevil francés, saca de su galera un personaje que, como el Moreira o el Canillita, llega al escenario desde lo más cotidiano. Ese prototipo será “Jettatore”.

DIÁLOGOS DE JETTATORE.

- DON JUAN: —¿Quiere usted decir que se atribuye un poder desastroso?
- DON LUCAS: —¡Desastroso! Es un poco fuerte la palabra. Considero que si bien puede tener sus inconvenientes, tiene también sus grandes ventajas.
- DON JUAN: —¡Esto es demasiado! ¡Es el colmo!
- DON LUCAS: —¿Cómo demasiado?
- DON JUAN: —Pero, ¿quiere decirme, entonces, qué es lo que usted se propone?
- DON LUCAS: —Yo no me propongo nada... Lo que no veo es el motivo para tanto aspaviento. Al fin y al cabo no soy el único... hay otros como yo.
- DON JUAN: —¿Cómo?
- DON LUCAS: —Y los ha habido tal vez más fuertes. Un ruso y un inglés, por ejemplo. Los dos han muerto.
- DON JUAN: —Pero, ¿es que pretende burlarse usted de mí?
- DON LUCAS: —¿Burlarme? ¡Pues al diablo las reservas y al diablo los juramentos! Voy a darle a usted una prueba concluyente.
- DON JUAN: —¡No, no, señor! ¡Dios me libre! ¡Ni se le ocurra!

(Entra Carlos con un telegrama abierto)

- CARLOS: —Tío... acaba de llegar este telegrama de la Estancia con una mala noticia.
- DON JUAN: —A ver... ¿Qué sucede?
- CARLOS: —Se ha incendiado el galpón nuevo, quemándose seis carneros.
- DON JUAN: —Pero... entonces...
- DON LUCAS: —¡Ya me lo esperaba!
- CARLOS: —¿Cómo? ¿Se lo esperaba? ¡Oiga lo que está diciendo!
- DON JUAN: —Con que se lo esperaba, ¿eh? ¿Esta sería la prueba concluyente? Pues a mí ¡maldita la gracia que me hace! ¿Entiende? Con su permiso. *(Mutis izquierda)*
- DON LUCAS: —¡Es claro! Los galpones para animales deben ser de material. Desde el primer momento se los dije. Pero, con todo, no veo razón para estos arranques de mal humor.
- CARLOS: —Con su permiso. *(Mutis izquierda)*

DON LUCAS: —Qué efecto extraordinario les ha causado la noticia. ¡Vaya una rareza de gente! ¿Y pensarán dejarme solo? ¡Ah, no! *(Toma su galera y su bastón y saluda a la puerta por donde se han ido los otros)*. ¡Buenas tardes! *(Mutis foro)*

1905

“Barranca abajo”, del propio Florencio Sánchez, parece cerrar el ciclo de la temática gaucha, y el monólogo final de su protagonista, Don Zoilo, parece ir deshaciendo una forma de vida. Sus palabras sencillas se estrellan contra el poder de la oligarquía ganadera.

DON ZOILO:

“... Agarran a un hombre sano, güeno, honrao, trabajador, servicial, lo despojan de todo lo que tiene, de sus bienes amontonao a fuerza de sudor, del cariño de su familia, que es su mejor consuelo, de su honra... ¡Canejo!... *Que es su reliquia; lo agarran, le retiran la consideración, le pierden el respeto, lo manosean, lo pisotean, lo soban, le quitan hasta el apellido...* Y cuando ese desgraciao, cuando ese viejo Zoilo, cansao, deshecho, inútil pa’ todo, sin una esperanza, loco de vergüenza y de sufrimiento resuelve acabar de una vez con tanta inmundicia de vida, todos corren a atajarlo. ¡No se mate que la vida es güena! ¿Güena pa’ qué?”

1906

Los inmigrantes siguen bajando de los barcos y se van arracimando en los conventillos. La escena nacional comienza a dejar el campo abierto y se acomoda en los patios de esos edificios babilónicos. Todas las lenguas, todos los rasgos y todas las etnias nos muestran ajenos y disfrazados. Carlos Mauricio Pacheco amasa el sabor agridulce del sainete quejoso y da a conocer un texto caprichoso y distinto para esos años: “Los disfrazados”

DON ANDRÉS:

DON ANDRÉS: —“Vea, yo también he sido periodista ¡Treinta años! He escrito muchas páginas. Tengo un baúl viejo con versos viejos, todo amarillo y marchito como yo. Mi dolor también es viejo. Y yo tengo una gran novela histórica: Ramón Ariza, episodios de la vida del General Urquiza hasta su muerte. ¡Sin embargo, ya me ve, disfrazado! ¿Qué gesto tendré? A ver un espejo, doña Pepa. *(Se mira en el espejo)* ¡Qué careta tan original! *(Ofreciendo el espejo)* Mírense, mírense... ¡Todos están disfrazados!

MALATESTA: —¿Disfrazados de qué, Don Andrés?

DON ANDRÉS: —No sé... Muchos llevan el mismo traje... Se disfrazan de hombres.

HILARIO: —¿Y usted qué opina, don Pietro?

DON PIETRO: —¡Eh! Miro l'humo"

1908

Pero el sainete, género heredado de la picaresca española, debía instalarse abiertamente como un juguete cómico, como un bocadillo, como una breve risotada. Entonces, con la presencia del tango y de los versos lunfardescos, comienzan a asomar pequeñas pinceladas urbanas. Una de ellas, escrita por José González Castillo, se llamará "Entre bueyes no hay cornadas". Y Florencio Parravicini será el cómico ideal para estas humoradas que se completaban con las improntas de los actores de entonces.

PASAJE DE "ENTRE BUEYES NO HAY CORNADAS" DE GONZÁLEZ CASTILLO

MAMERTO: —¡Oi, Dio! ¡Alumbró redepente!

PETRONA: —¿Qué es eso? ¿Se ha encandilao?

MAMERTO: —Así ha é ser. El resultao
De mirar el sol de frente.

PETRONA: —Pues mireló de costao
O de atrás.

MAMERTO: —Es que es redondo
Y en él no hay frente ni fondo...
Alumbra de cualquier lao.

PETRONA: —Pues colóquese anteojera.

MAMERTO: —Dirá anteojos...

PETRONA: —Igual da,
Que de fijo no será
Pa mí el mal de su ceguera.

MAMERTO: —¿Le parece?

PETRONA: —Es que así es

MAMERTO: —No crea, por descontao,
Si yo fuera encandilao
O ciego, vería al revés
O no vería nada... ¿No?

PETRONA: —Así ha de ser... ¿Y de ahí?

MAMERTO: —Nada.

Será la damnificada
(Saca un reloj)
 la dueña de este reló.

PETRONA: *(Al verlo)*
 -¡Ay! Un relojito ¿A ver?
 ¡Qué lindo!

MAMERTO: -Y de colgar.

PETRONA: -¿Me lo va a regalar?

MAMERTO: -Claro. ¿Pa' quién ha de ser
 Sino pa' usted?

PETRONA: -¡Qué bonito!
 ¿Cuánto le costó?

MAMERTO: -¿A mí? *(Aparte)* Nada.
 El susto y la disparada.

1900-1910

Esta fue una de las décadas más intensas del espectáculo teatral en la Argentina. La década en donde el género chico (el sainete) y el género mayor (el drama y la comedia costumbrista) luchaban a brazo partido por el favor del público en las nuevas salas de las grandes ciudades. Pero también fue la década de dos autores que, con el paso del tiempo, se transformaron en verdaderos clásicos del teatro rioplatense: Florencio Sánchez con los estrenos de "Canillita (1902), "M'hijo el doctor" (1903), "La gringa" (1904), "Barranca abajo" y "En familia" (1905); y Gregorio de Laferrere con los estrenos de "Jettatore" (1904), "Locos de verano" (1905) y "Las de Barranco" (1908).

PASAJE DE "EN FAMILIA" DE FLORENCIO SÁNCHEZ

EDUARDO: -¿Para qué tanto orgullo, entonces?

EMILIA: -Tengo en qué fundarlo, ¿sabés?

EDUARDO: -¡Miseria!

EMILIA: -Y vergüenza y delicadeza, todo lo que a ti te falta.

EDUARDO: -Callate, idiota.

EMILIA: -Andá a trabajar. Sería mejor.

EDUARDO: -Para mantenerlas a ustedes; para costearle los lujos, las paradas.
 ¡Se acabó el tiempo de los zonzos!

EMILIA: -¡Zángano!

EDUARDO: -¡Laboriosa!

- LAURA: *(Vuelve a interrumpir la lectura)* —Mirá, Emilia, quién se casa... Luisa Fernández con el doctor Pérez... Fijate...
- EMILIA: —¿Qué me contás? Y ya sale en la Vida Social. ¡Quién le iba a decir a la almacenerita esa! ¡Lo que es tener plata!
- LAURA: —El mozo es muy bien.
- EMILIA: —¡Quién sabe, che! Hay tantos doctorcitos hoy en día que una no sabe de dónde han salido...
- EDUARDO: —¡Eso es! Despellejen, corten no más. La diversión es entretenida y económica. ¿Dónde dejaste el mate?
- EMILIA: —Buscalo con toda tu alma.

PASAJE DE "LAS DE BARRANCO" DE GREGORIO DE LAFERRERE

- DOÑA MARÍA: —¡Bah, no seas zonza...! Con recibirle los regalos y ponerle buena cara, estás del otro lado... Nadie te pide otra cosa... una sonrisa a tiempo ¡y se acabó!
- CÁRMEN: —¡Pero si precisamente es lo que no puedo! No lo hago por él... ¡lo hago por mí! En cada uno de sus regalos veo el pago de esa sonrisa que me pretende arrancar... y me subleva tanto, me da tanta rabia y tal vergüenza ¡que siento ganas de tirarle por la cara la porquería que me trae...! ¡Ah, la sola idea de que pueda creerlo...! ¡Pero ya sé, mamá, que usted no me entiende!
- DOÑA MARÍA: —Te equivocás... te equivocás, ¡pretenciosa ridícula! ¡Demasiado que te entiendo! Lo que tiene que tengo un poco más de mundo que vos y conozco mejor la vida... ¡Ya lo creo que te entiendo! ¡Sos el retrato de tu pobre padre! *(Mira el óleo del Capitán)* ¡Así era él también y se le llenaba la boca con las mismas pavadas! *(Ahuecando la voz)* ¡El Capitán Barranco no se vende! ... ¡El Capitán Barranco no se humilla! ... ¡El Capitán Barranco cumplirá con su deber! *(Volviendo a la voz natural y con acento despreciativo)* Y el Capitán Barranco entre miserias y privaciones, terminó en un hospital... porque no había en su casa recursos para atenderlo. ¡Eso es lo que sacó el Capitán Barranco con sus delicadezas!... Pero la viuda del Capitán Barranco es otra cosa, ¡entendelo bien! No vive de ilusiones...

1910

Ese año, Pablo Podestá, el gran actor trágico de la época, estrena una obra titulada "Entre el hierro". El hecho cobrará relevancia en unos pocos años porque

el autor de esa historia, Armando Discépolo, irá construyendo una poética que desembocará en un género imborrable para el público argentino: el grotesco criollo.

1914

“Los invertidos”, una pieza de José Gonzalez Castillo, instala en la sociedad patata de esos años un tema ‘irreverente’ como la homosexualidad. Varias décadas debieron pasar para que un director inquietante como Alberto Ure llevara a este texto tan significativo a la programación de uno de los teatros oficiales más importantes del país. La puesta de Ure y el trabajo de Cristina Banegas enriquecerán a esta pieza de tono clásico y la tornarán en una sorpresa escénica para el público contemporáneo.

ESCENA FINAL DE “LOS INVERTIDOS”

FLOREZ: –Has envilecido mi vida... mi propia consideración.

PÉREZ: –No, no he sido yo. Han sido tus padres, tus abuelos, tu raza... como tú mismo lo sostienes... Ha sido la escuela donde te educaron, la casa donde te criaron, los parientes que te mimaron... Yo... yo no he sido más que un instrumento de tu depravación, que a no haberlo sido, no te habría faltado nunca... Porque tu vicio es un mal genésico... Independízate de mí y no conseguirás más que difundir tu deshonor... y envilecerte más...

FLOREZ: –Vete. No quiero oírte más. Soy menos que una mujer.

PÉREZ: –Sí..., y así te he conocido y así te conozco... Como a una mujer.
(Apaga la luz del centro)

FLOREZ: –¿Qué hacés?

PÉREZ: –Volverte a la realidad de tu propia miseria, de nuestra propia miseria, que está en la sombra... Hacerte olvidar de ti mismo, de esa hombría que quieres aparentar y que no es más que el producto de la luz... Quiero impedir que te veas... que nos veamos...

FLOREZ: –No... vete...vete...

PÉREZ: –No, he dicho; no me voy... Quiero verte dócil, como lo has sido siempre, sumiso, femenino, que es tu verdadero estado... así... que te olvides de que eres hombre y de que sea tu propia infamia, tu dicha en la sombra como es tu verdugo a la luz. *(Lo acaricia)* Así... así... como lo eras cuando niño... y como lo serás toda tu vida ya, irredenta, inconvertible. *(Se inclina sobre él hasta rozar su cuello con*

los labios. Junto a la puerta, en la semioscuridad, ha aparecido la figura de Clara. Ansiosamente parece inclinarse a oír. A medida que el diálogo parece ir culminando, ella con el brazo extendido abre suavemente el cajón del escritorio y saca el revólver) No eres tú... Vuelve a ser el de siempre... (Se oye un beso largo y lento. Clara, con ademán rápido, ilumina la habitación. Los dos, con asombro, quieren incorporarse)

FLOREZ: —¡Clara!

CLARA: —¡Miserables!... ¡Asquerosos!... *(Con ademán rápido, irreflexiva, hace fuego sobre ambos. Pérez, herido, retrocede unos pasos. Lanza un quejido apagado y cae)*

FLOREZ: —¡Clara!... ¿Qué has hecho, mujer?

CLARA: *(Con gesto breve y enérgico, como una orden)* —¡Calla!... ¡Has sido tú!... ¡Has sido tú!... Toma... *(Le da el arma)* Ahora te queda lo que tú llamas la última evolución... ¡Tu buena evolución! *(Florez recibe el revólver instintivamente, casi inconscientemente como si hubiera perdido en ese instante de regreso a la realidad la noción de lo que pasa. Se oye de adentro la voz de Julián que llama: ¡Mamá! ¡Mamá! Al oírla, Clara insiste con imperio)* ¡Tus hijos...! ¡Pronto! ¡Pronto! *(Florez parece reaccionar. Hace un gesto de resolución súbita y sale precipitadamente por foro. Clara cae desvanecida, desfalleciendo en una silla)*

JULIÁN: *(Entra azorado)* —¿Mamá! ¿Qué hay? ¿Qué pasa?

Clara se incorpora y corre a abrazar a su hijo como para impedirle que avance. Se oye un tiro afuera por la parte de foro

JULIÁN: —¡Mamá!

CLARA: *(Rompiendo en sollozos sobre el hombro de su hijo)* —¡Tu padre, hijo mío...! ¡Tu padre!"

1916

Uno de los más interesantes saineteros de esos tiempos, Roberto Lino Cayol, estrena una pequeña pieza que con los años será visitada una y otra vez por los elencos independientes. Más de una vez y en distintos puntos del país, "El debut de la piba" subirá a escena amplificadas por los juegos e improvisaciones actorales de los grupos de las últimas décadas. Un tema recurrente en el teatro argentino nos presenta Cayol con sumo humor: la conquista de Europa a través del tango y de la picardía criolla.

BREVE ESCENA DE "EL DEBUT DE LA PIBA"

- VENANCIO: —¿Qué has hecho, desgraciada? ¿Cocinar con el traje de fantasía?
- CATALINA: —¡Y qué voy a hacer si me tienen como maleta de loco; si no me dan tiempo ni para pelar una papa!
- CIGORRAGA: —No le pegués, todavía... ¡Señora, no se amilane! Vamos a funcionar por última vez, como si ya estuviésemos en la villa del ocio... ¡Va endeveras!
- VENANCIO: —¡A ver si me hacés otro papelón!
- CIGORRAGA: —¡En este momento pisamos el escenario del Rial de Madrid! (*Como si se asomara por el telón*). El teatro está "au gran cuplé". Se asomamos por el aujerito del sicario y embrocamos en un palco "aventure cien" al rey don Alfonso XIII y la infanta Isabel.
- VENANCIO: —¡No le digás que se abatata!
- VIUDO: —Son grupo, son...
- VENANCIO: —Va a comenzar el espectáculo. Tenés dos minutos para plantarte el delantal y echarte aceite en el cráneo.
- CIGORRAGA: (*A Carmona*) —Apropincuate los cartelones.
- VENANCIO: (*A Carmona*) —¿Tenés la conferencia?
- CARMONA: —Sí, la he hecho retocar por un diputado radical.
- CIGORRAGA: —Bueno; cuatro compases por la orquesta del Rial y arriba el telón.
- VIUDO: —¡No me hagan reír que tengo un pariente enfermo!

1920

El sainete festivo, el del trazo más grueso, aquel que se anticipará a la revista porteña, encuentra un autor que se hará popular con la velocidad del rayo: Alberto Vacarezza. Y una historia que seguirán contando hasta nuestros días los grupos filodramáticos y elencos vocacionales de todo el país: "Tu cuna fue un conventillo"

FRAGMENTO DE ESCENA ENTRE INMIGRANTES EN "TU CUNA FUE UN CONVENTILLO"

- ENCARNACIÓN: —¡Válgame Dios, mi marido!
- EL PALOMO: —¡Oiga, uzté?
- DON ANTONIO: —¿A mí me habla?
- EL PALOMO: —Y es pa' decirle que aquí
Están demás las palabras,
Y ya que estamos de frente
Concluamos esta farsa.

DON ANTONIO: —A todo estongo despuesto

Salga pato o lo que salga.

EL PALOMO: —¿Uzté quiere a esta mujé?

ENCARNACIÓN: —¡Palomo!

DON ANTONIO: —¡Con toda el alma!

EL PALOMO: —Entonces... cargar con ella.

DON ANTONIO: —¿Qué dice?

EL PALOMO: —Que uzté la carga

Y será pa toa la vida,

Y si llega a abandonarla

Sólo un minuto le entierro

Tan hondo a uzté esta navaja.

1923

La mueca del sainete se torna trágica y de la mano y la pluma de Armando Discépolo surge el primer grotesco criollo: "Mateo". El olor a crisis acompañará a esta historia donde el automóvil se llevará por delante a los antiguos carruajes y a sus vencidos cocheros.

PASAJE DE "MATEO":

"Yo no sé. Este Mateo e tremendo... Hay vece que me asusta... N'entendemo como dos hermano... Pobrecito... Me he bajado e con un fóforo so ido a vere... ¡Animalito de Dios!... Tenía la matadura acá (*sobre un ojo*) e de este otro lado un chichone que parecía un casco de vigilante requintado. Pobrecito. Se lo meraba como diciéndome: "Mequele, sacame esto de la cabeza...". Le ha puesto un trapo mojado a la caniya de Rio Bamba e Rauch, mordiéndome el estrilo... ¡L'áutomóvil! ¡Lindo descubrimiento! Puede estare orguyoso el que lo ha hecho. Habría que levantarle una estatua... ¡Arriba de una pila de muertos però!... ¡Vehículo diavóleco, máquina repuñañte a la que estoy condenado a ver ire y venire llena siempre de pasajero con cara de loco, mientras que la corneta, la bocina, lo pito e lo chanco me pifian e me déjano sordo!"

CARLOS: —Es el progreso.

DON MIGUEL: —Sí. El progreso de esta época de atropelladores..."

1925

Los dos Discépolo, Armando y su hermano Enrique, tejen la suerte de los marginados de entonces en una obra asfixiante que se llamará, paradójicamente, “El organito”, ya que detrás de ese instrumento de la buena suerte asoma una verdadera corte de los milagros.

ESCENA DE SAVERIO CON SUS HIJOS

FLORINDA: –Sí, la gente es mala.

HUMBERTO: –Muy mala.

NICOLÁS: –Pero da limosna.

HUMBERTO: –Sí.

SAVERIO: *(Grita)* –¡Da limosna, se saca co tenaza una monedita del bolsiyo, no para quedar bien conmigo –¡así me arrastre moribundo!– sino para quedar bien con ella misma, para lavarse del mal que ha hecho, para que Jesucristo lo tenga en cuenta y lo apunta en la libreta! ¡Yo no se lo agradezco, porque sé que la caridá es un grupo, un lindo grupo, puesto que si hubiera caridá ya no habría pordiosero al mundo!

Y, en ese mismo año, Armando estrenará otra pieza inolvidable que parece navegar entre el sainete y el grotesco: “Babilonia, una hora entre criados”.

FRAGMENTO DE “BABILONIA, UNA HORA ENTRE CRIADOS”

PICCIONE: *(Luego de mirar a Eustaquio con asombro contento)* –¡Ah, cosía mate-razzo...! Esto es inaudito. No se ve a ninguna parte del mundo. Sólo acá. Vivimo en una ensalada fantástica. Eh, no hay que hacere, estamo a la tierra de la carbonada: salado, picante, agrio, dulce, amargo, veneno, explosivo. Todo e bueno. ¡A la cacerola! ¡Te lo sancóchano todo e te lo sirven! ¡Como, coma e revienta! Ladrones, víttimas, artistas, comerciantes, ignorantes, profesores, serpientes, pajaritos... son uguale. ¡A la olla! ¡Trágalo, trágalo e reviente! ¡Jesú qué Babilonia!...

1928

Este será un año clave en la historia del teatro argentino porque se lleva a escena la obra máxima de Armando Discépolo: “Stéfano”. Y acompaña al fenómeno la magistral interpretación de Luis Arata, un actor hecho a la medida del género. Hay en este rotundo grotesco un verdadero clásico de nuestro teatro nacional.

PASAJE DE "STÉFANO" DE ARMANDO DISCÉPOLO

- STEFANO -¿Qué era Mozart? ¿Alemán o polaco?
- PASTORE: (*Pestañeando*) -Polaco.
- STEFANO -No.
- PASTORE: -Es verdad: alemán.
- STEFANO -Tampoco. Austriaco, inocente. No sabe nada de nada. Lo ñora todo. ¿Cuál es la capital de Estados Unidos de Nord América?
- PASTORE: -Eh... no tanto, maestro, Nova York.
- STEFANO -Washington, Pastinaca. ¿Qué sabe de la Osa Menor? Sabe que la Osa Menor e la má chica de las dos que hay en el zoológico, pero de aqueya otra que nos mira e quizá nos quiere... ne una guñada. (*Pastore parece dormido*) ¿Sabe que Colón no era gayego? ¿Sí? ¿Quién se lo ha dicho? ¿La Pinta o la Niña...? ¿A que no sabe adónde tiene el peroné...? Atrás de la tibia, lo tiene... (*Le pellizca la pantorrilla*) Este es el peroné...
- PASTORE: -¡Ay!
- STEFANO -Ecco; lo único que le duele es la carne.
- PASTORE: -Maestro... ¿por qué hace esto conmigo...? No me lo podré olvidar nunca este pasaje. M'está haciendo doler el ánima, maestro. Usté no sabe, usté ñora... ¡No! Mi deber es irme. Está bien. Soy un vile.
- STEFANO -¿Qué ñoro?
- PASTORE: -El puesto suyo a la orquesta.
- STEFANO -¡Ah, se entendíamo!... No es tan estúpido como parece. ¡Me lo ha robado lo puesto!
- PASTORE: -No.
- STEFANO -Se ha juntado con la camorra y me lo ha robado.
- PASTORE: -No, maestro, no. ¿Cómo explicarle...? Lo he achetado después de saber que no se lo iban a dar má, e pensarlo día a día, e de pedir parecere e consejo a sus amigo.
- STEFANO -No tengo amigo. ¿E por qué no vino a aconsejarse aquí? Era su obligación de hombre decente.
- PASTORE: -Sí... ma, ¿cómo se hace eso...?

1929

"El Conventillo de la Paloma", otra de las pinceladas de Alberto Vacarezza, puede ser, tal vez, el certificado de defunción de esa rica etapa sainetera.

1930

“He visto a Dios” de Francisco Deflippis Novoa es una bisagra entre el gran teatro de las primeras décadas (amasado en la gauchesca, el sainete y el grotesco) y el teatro de arte que comenzará a imponerse con los primeros independientes.

ESCENA DONDE DON CARMELO ACABA DE DESCUBRIR QUE SU AYUDANTE, VICTORIO, SE DISFRAZABA CON UNA SABANA PARA HACERSE PASAR POR DIOS CON EL FIN DE SACARLE BIENES MATERIALES

CARMELO: —Se acabó. No se acuerde má. Pero sepa que osté no ha engañado a Carmelo Balandra. ¿So el Padre Eterno tú?

VICTORIO: —No.

CARMELO: —¿E io?

VICTORIO: —Tampoco.

CARMELO: —Pero tú pudiste ser el Padre Eterno mío. E io poedo essere el Padre Eterno tuo. ¿Qué quiere decire esto? Que tú sei Dio, que sonno Dio, que tutto lo uomini pósito essere Dio. E que sonno Dio. ¿Capisce? No, bueno, basta. Algún día comprenderá.

1932

Año propicio para empezar a hablar de un nuevo fenómeno teatral (el teatro independiente), de un grupo que se tornará emblemático con el tiempo (“Teatro del Pueblo”, dirigido por Leónidas Barletta), y de un autor que viene de la literatura para imponer una forma diferente (Roberto Arlt con su obra “Trescientos millones”). Esta será, tal vez, la primera vez que se hable de una imagen como punto de partida de una historia, ya que el periodista que hay en Arlt es el que nutre al reciente dramaturgo de la imagen del cuartucho impecable de la sirvientita española que ha esperado el amanecer para arrojararse a las ruedas del tranvía.

TEXTO DONDE EL AUTOR EXPLICA CÓMO NACIO ESTA OBRA PRIMERIZA

“Siendo reportero policial del diario *Crítica*, en el año 1927, una mañana del mes de setiembre tuve que hacer una crónica del suicidio de una sirvienta española, soltera, de veinte años de edad, que se mató arrojándose bajo las ruedas de un tranvía que pasaba frente a la puerta de la casa donde trabajaba, a las cinco de la madrugada.

Llegué al lugar del hecho cuando el cuerpo despedazado había sido retirado de allí. Posiblemente no le hubiera dado ninguna importancia al suceso (en aque-

lla época veía cadáveres casi todos los días), si investigaciones que efectué posteriormente en la casa de la suicida no me hubieran proporcionado dos detalles singulares.

Me manifestó la dueña de casa que la noche en que la sirvienta maduró su suicidio, la criada no durmió.

Un examen ocular de la cama de la criada permitió establecer que la sirvienta no se había acostado, y se suponía con todo fundamento que pasó la noche sentada en su baúl de inmigrante. (Hacia un año que había llegado de España) Al salir la criada a la calle para arrojarle bajo el tranvía se olvidó de apagar la luz.

La suma de estos detalles simples me produjo una impresión profunda.

Durante meses y meses caminé teniendo ante los ojos el espectáculo de una pobre muchacha triste que, sentada a la orilla de un baúl, en un cuartucho de paredes encaladas, piensa en su destino sin esperanza, al amarillo resplandor de una lamparita de veinticinco bujías.

De esa obsesión, que llegó a tener caracteres dolorosos, nació esta obra que, posiblemente nunca hubiera escrito de no haber mediado Leónidas Barletta.”

Si uno lee esta explicación del autor y luego lee la obra, comprenderá que, a partir de esas imágenes desoladas, Arlt construye un mundo onírico que bien pudo pasar por la cabeza de la protagonista.

BREVE PASAJE DE LA ESCENA INICIAL DE LOS PERSONAJES DE HUMO EN “TRESCIENTOS MILLONES”

ROCAMBOLE: —Anochece. Llegó la hora de trabajar.

REINA BIZANTINA:

—En días como hoy, cuando era persona humana, me dolía el hígado. ¿Quién diría que pasaría luego a ser constructora de sueños?

ROCAMBOLE: —No; los constructores son ellos, los hombres.

GALÁN: —Somos los fantasmas de sus sueños.

DEMONIO: —¡Exprésese con más propiedad! Somos los protagonistas de sus sueños.

ROCAMBOLE: —No está bien esa definición. ¡Representamos los deseos del hombre!

DEMONIO: —Existimos sin forma, como nubes. De pronto el deseo de un hombre nos atrapa y nos imprime su forma.

HOMBRE CÚBICO:

—Estoy confundido.

REINA BIZANTINA:

—Usted nos confunde.

DEMONIO: —Yo me entiendo.

GALÁN: —¿Y qué nos importa que usted se entienda, si no lo entendemos nosotros?

HOMBRE CÚBICO:

—A ver... déjenme a mí que soy de origen puramente científico.

REINA BIZANTINA:

—Ahora me explico su forma grotesca.

GALÁN: —¡No es correcto eso, señora! Es lo mismo que si el Hombre Cúbico le dijera a usted que es un mamarracho.

HOMBRE CÚBICO:

—Nosotros somos ejes de fuerza.

ROCAMBOLE: —Eso... ejes de fuerza como este mango de látigo.

HOMBRE CÚBICO:

—En torno de estos ejes, como en torno de ese mango de látigo, se acumulan los sueños de los hombres. De manera que el eje se conserva independiente de su forma, como el vino del barril...

GALÁN: —¡Muy bien por el hombre caldera!

1934

Armando Discépolo cierra su ciclo autoral con “Relojero” y se llama a silencio por muchos años. El grotesco también parece desaparecer como género aunque persistirá en nuestro teatro como atmósfera obsesiva y envolvente.

El teatro costumbrista encuentra la historia ideal, la que perdurará por varias décadas y será el caballito de batalla de varios capocómicos del teatro comercial: “Así es la vida”, de Malfatti y De las Llanderas.

1936

La dupla Arlt-Barletta generan un acontecimiento teatral que se irá revelando con el paso del tiempo: el estreno de “Saverio, el cruel”, uno de los textos teatrales más certeros de ese mundo afiebrado de lo arltiano.

“SAVERIO EL CRUEL” DE ROBERTO ARLT

(escena en casa de Saverio)

LUISA: —¡Jesús! ¿Qué es eso?

SAVERIO: —Qué va a ser... una guillotina.

PEDRO: -¿Pero, para qué una guillotina, Saverio?

SAVERIO: -¿Cómo para qué...? y para qué puede servir una guillotina.

ERNESTINA: -Vámonos, che...

PEDRO: -Pero no es necesario llegar a esos extremos.

SAVERIO: -Doctor, usted es de esos ingenuos que aún creen en las ficciones democráticas parlamentarias.

(Dichos y salen todos. Queda Saverio solo)

SAVERIO: -¿Qué gentecilla miserable. Cómo han descubierto la enjundia pequeñoburguesa. No hay nada que hacer, les falta el sentido aristocrático de la carnicería. Pero no importa mis queridos señores. Organizaremos el terror. Vaya si lo organizaremos.

(escena final DE "SAVERIO EL CRUEL")

SAVERIO: -¿Qué farsa es la tuya? *(Le retira violentamente el brazo)*

SUSANA: -¿Por qué me maltratas así, querido?

SAVERIO: -Disculpe... pero su mirada es terrible.

SUSANA: -Déjame apoyar en ti. *(Lo abraza nuevamente por el cuello)*

SAVERIO: -Hay un odio espantoso en su mirada. *(Trata de desasirse)*

SUSANA: -No tengas miedo, querido. Estás impresionado.

SAVERIO: -¿Qué le pasa? Está blanca como una muerta.

SUSANA: -¿Tienes miedo, querido?

SAVERIO: *(Saltando del trono)* -¿Qué oculta en esa mano?

SUSANA: -Miserable.

SAVERIO: -¡Susana!... Esta mujer está loca de verdad... ¡Julia! *(Susana le apunta con un revólver)* ¡No! ¡Susana!

(Suenan dos disparos y Saverio cae) (Aparecen los otros)

JUAN: -¿Qué has hecho, Susana?

PEDRO: -¿Está herido, Saverio?

SUSANA: -Ha sido inútil, Coronel, que te disfrazaras de vendedor de manteca.

PEDRO: -Saverio... perdón... no sabíamos

JUAN: -Nos ha engañado a todos, Saverio.

SAVERIO: -No era broma. Ella estaba loca.

1940

Si algo quedaba por decir sobre ese mundo violento en el que se conformó el país, el que viene a decirlo de manera inteligente y para que se hunda en el olvido la mitología de puñales de la que habló Borges, fue Samuel Eichelbaum con su sólido texto "Un guapo del 900".

ESCENA ENTRE EL GUAPO Y SU MADRE, EN "UN GUAPO DEL 900".

ECUMÉNICO: –Yo la vi.

NATIVIDAD: –¿Lo viste?

ECUMÉNICO: –Como si lo hubiera visto. ¡Vi toda la mugre!

NATIVIDAD: –¿Y qué tenías que hacer vos en todo eso?

ECUMÉNICO: –Era Don Alejo, se trataba de Don Alejo. ¿Iba a dejar yo, que lo sabía, que su nombre se revolcara en la inmundicia? ¿Podía permitir yo que a un hombre de su temple, con quién sabe cuántos años de coraje encima, un adversario torcido y una hembra vacía lo hicieran hociocar? ¿Le parece, mama? Ya había algún que otro correligionario que hablaba bajo y chismeaba al retorcerse el bigote. Usted sabe, vieja, que yo me le había distanciado a Don Alejo. Se me revolían las tripas pensando que estaba trabajando con un... Yo era su hombre de confianza y no podía traicionarlo. Un día campañé al dotorcito y lo sorprendí con esa pobre infeliz. Y me jugué entero. Total, vieja, yo pensé que esa es mi ley, y lo mismo me daba jugar me en esa ocasión que en cualquiera otra, por asuntos de comité. No soy hombre pa' aguantar una bellaquería como esa. *(Un largo silencio, Ecuménico espera una palabra de aprobación de su madre. Viendo que no llega, se da vuelta para buscarle el parecer en los ojos)* ¿Hice mal, vieja?

NATIVIDAD: –Yo no te puedo jujar, mi hijo.

ECUMÉNICO: –Sí puede, vieja. Usté saba que pa' mí la vida es una pelea: tengo que matar o dejar que me maten.

NATIVIDAD: –Eso es verdad.

ECUMÉNICO: –¿Y entonces, vieja, por qué dice que no puede jujarme? He querido lavar a un hombre como Don Alejo, por quien he peleau siempre. ¿Ta' mal? Lo estaban traicionando en lo más sagrado que le queda: su mujer, esa mujer a la que quiere como un ángel. Yo no podía saberlo y dejarme estar como un maula y un deslial. He

matao pa' que no matara él y se le destrozara el corazón sabiendo que su mujer lo engañaba con ese botarate. Dígame, vieja, ¿hice mal? Dígamelo sin tapujos.

NATIVIDAD: -Si yo fuera hombre, hubiera hecho lo mismo.

1941

El nuevo espíritu del teatro independiente de Buenos Aires comienza a reflejarse en las ciudades principales del interior (Córdoba, Rosario, Tucumán, La Plata, Mendoza, Santa Fe, Bahía Blanca) con elencos universitarios y asociaciones culturales que buscan recuperar esa impronta de antiguas agrupaciones teatrales apadrinadas por los anarquistas y los socialistas de las primeras décadas.

“En 1941, siendo rector de la Universidad Nacional de La Plata Alfredo Palacios, se creó el Teatro Universitario y se encomendó su dirección a Antonio Cunill Cabanellas, quien puso de inmediato toda su capacidad y experiencia al servicio de tan importante empresa”. (Alicia Sánchez Distasio. “Historia del teatro argentino en las provincias. Volumen I. Getea-Galerna)

1948

Si el detonante fue el artículo de Antonio Pagés Larraya, “Escribir en provincia”, publicado en una revista de Mendoza en 1948, podemos inferir que es en ese momento histórico cuando, en algunas ciudades de las provincias del país, comienza a desatarse velozmente la necesidad de escribir del modo más propio posible en los diversos géneros literarios (poesía, narrativa y también teatro). Pero si en las otras formas de la literatura el creador se bastaba a sí mismo con su escritura solitaria, en el teatro no es suficiente, ya que su escritura aislada salta casi de inmediato al hecho colectivo que encierra el montaje de ese texto. Tal vez esa sea la causa por la que la gestación de un hecho escénico genuino (influenciado pero no asfixiado por los referentes de los grandes centros artísticos, en especial Buenos Aires) sea más tardío y discontinuo que la aparición de una poesía y una narrativa hecha de cuentos y novelas muy originales. Pero hay una generación, la del movimiento teatral independiente, que se atreve, con muchas dificultades, a intentarlo. Asoman autores cordobeses, rosarinos, tucumanos, platenses, mendocinos, santafesinos y de muchos otros lares de la geografía argentina en simultáneo a lo que se está escribiendo y representando en Buenos Aires. Por cierto que mucho antes de todo esto hubo casos aislados y brillantes por todo el país, pero es bueno señalar este acontecimiento escénico que no cesó de multiplicarse. Luego, con el retorno a la democracia en 1983, la “imprudencia” de contar lo propio a su modo

se torna una constante en el otro teatro, el de las provincias. Hoy el fenómeno (para bien o para mal) se hace “catarata” y el que no escribe, adapta y el que no adapta, arrebatada de aquí y de allá, de ayer y de hoy para montar libremente lo propio o lo ajeno. Se crean, al fin, muchas otras poéticas inesperadas.

Pero retornando a los primeros independientes, los del 48 y aquellos años, el conflicto principal de ese movimiento artístico (atrevido pero atado al pasado inmediato) no se pudo resolver: el autor (sujeto perteneciente a las otras formas literarias y habitante de “la campana de cristal”) prevalecía sobre el resto (directores, actores y hacedores varios) de modo naturalmente autoritario: “Vase por foro” era “Vase por foro” y “Con sigilo” era “Con sigilo”, y nadie estaba autorizado a cambiar una palabra, una coma o una didascalia. El autor regional era tan ajeno al colectivo teatral como el autor porteño o extranjero de esos años, y, por lo tanto, inaccesible e intocable. En realidad, esa dura ortodoxia no era producto del autor sobre el resto del equipo de trabajo, sino producto de la posición dominante de la otra literatura sobre la teatral. Entonces, no era una poética compartida sino una temática caprichosa y personal.

Y tuvieron que pasar varias décadas para que esa escritura escénica provincial se igualara a la libertad creativa de los otros géneros literarios. De ese modo, se fue dejando atrás un regionalismo elemental para alcanzar un localismo universal.

1949

“El puente” de un joven Carlos Gorostiza será el golpe de aire puro que los independientes comenzarán a volcar sobre la dramaturgia nacional por varias décadas. Una forma realista recoge como en una fotografía los tiempos que corren y los personajes se confunden con sus espectadores. Gorostiza está inaugurando un teatro del aquí y del ahora como lo habían hecho Sánchez y Discépolo y como lo volverán a hacer Cossa, Kartún o Veronese. Porque no es descabellado imaginar un “puente” entre este Puente y “Nuestro fin de semana” y “La casita de los viejos” y “Mujeres soñaron caballos”... Eso que nos hace sentir que se está hablando de nosotros.

ESCENA DE “EL PUENTE”, DONDE SE EXPRESA LA INQUIETANTE MOVILIDAD SOCIAL DE ESOS AÑOS

PADRE: –Vea. Antes las clases sociales eran dos. Aquí estaban los de arriba y aquí estaban los de abajo. Ahora no. Ahora todo está más entremezclado. Ahora hay una escalera. Eso es. Una escalera. Cada uno tiene un escalón. Unos están debajo de todo y otros arriba, pero

hay un montón de escalones llenos de gente. Y todos luchan por subir y por no bajar, ¿comprende? Entonces no hay tiempo para otra cosa. El de abajo le hace cosquillas al de arriba, y el de arriba le tira patadas al de abajo. ¿Se da cuenta? De vez en cuando, alguno se escurre y sube; y otro pega un resbalón y cae. Pero esas son excepciones.

TERE: —Claro.

PADRE: —¿Y le parece que eso está bien?

TERE: —Y...

PADRE: —Naturalmente. A usted todavía no le han hecho cosquillas.

TERE: —¿Y a usted?

PADRE: —Yo ya no tengo.

TERE: —¡Qué gracioso!

PADRE: —En mis tiempos, sacando algunos anarquistas y otros cuantos socialistas, todos vivían tranquilos. Los de arriba, contentos. Y los de abajo, bueno, los de abajo, al menos vivían resignados. Pero hoy día...

TERE: —¡Sí, si es terrible! Ya no se puede conseguir sirvienta.

PADRE: —No se puede conseguir sirvienta.

TERE: —No.

PADRE: —Qué barbaridad.

TERE: —¡Una verdadera barbaridad!

PADRE: —Y usted... ¿Trabajaría de sirvienta?

TERE: —¿Yo? No sé por qué tendría que hacerlo.

PADRE: —Eso es lo que ellos también se han empezado a decir, ¿ve?

En su libro “Realismo y teatro argentino” Néstor Tirri remarca claramente la importancia de este texto inaugural de Carlos Gorostiza y su peso en la futura dramaturgia de los años sesenta:

“Subrayar la relación entre EL PUENTE y la serie de estrenos que comenzaron a registrarse doce años más tarde, es una apreciación crítica factible sólo ahora: no es improbable que ninguno de los autores jóvenes mencionados haya tenido conciencia de ello, durante algún tiempo al menos. Hoy es posible comprobar, sin embargo, que un par de rasgos establecen una comunicación retrospectiva con la ópera prima de Gorostiza, que el movimiento del sesenta no puede encontrar con tanta claridad en ningún otro antecedente. Uno de

estos rasgos es histórico-social: la repercusión indirecta del peronismo. El otro, es un sensible acceso a formas y procedimientos que responden a una tendencia estética: el naturalismo.

No interesa la aparición del peronismo en el teatro como asunto al que se hace referencia, sino los resultados de una transformación social: el surgimiento de la clase media. Esta modificación sustancial de la estructura del país se percibe en EL PUENTE, como peso de una crisis que ha resquebrajado pautas estáticas:

PADRE: —Vea. Antes las clases sociales eran dos. Aquí estaban los de arriba y aquí estaban los de abajo. Ahora hay una escalera. Eso es. Una escalera. Cada uno tiene un escalón. Unos están debajo de todo y otros arriba, pero hay un montón de escalones llenos de gente. Y todos luchan por subir y por bajar, ¿comprende? Entonces no hay tiempo para otra cosa. El de abajo le hace cosquillas al de arriba, el de arriba le tira patadas al de abajo. ¿Se da cuenta? De vez en cuando, alguno se escurre y sube; y otro pega un resbalón y cae. Pero esas son excepciones.

Y no es desatinado suponer que los muchachos que están en la calle mientras el padre de Elena dice ese monólogo (Pato, Teso, Ronco, Pichín, Mingo, Tilo: hijos de obreros y de pequeños comerciantes), serán los desorientados jóvenes de clase media de diez años más tarde, los mismos que (frustrados algunos, enceguecidos por el status otros, perdidos en una absurda lucha cotidiana todos), reaparecerán en la escena con otros nombres: el Carlos de NUESTRO FIN DE SEMANA, la Estela de ESTELA DE MADRUGADA, el Federico y el Pasco de ¿A QUÉ JUGAMOS?, el Néstor de LA FIACA, y el que quizá sintetiza mejor el penoso sinsentido del estancamiento y la inmadurez: Julián Bisbal.”

1951

Del mismo modo que Arlt, Leopoldo Marechal vendrá de la literatura al teatro para hacer la versión local de una tragedia, “Antígona Vélez”. La puesta en escena le pertenece al multifacético Enrique Santos Discépolo. Y en este texto, Marechal deja entrever su mirada crítica sobre los terratenientes de entonces. La pieza se encolumna dentro de una corriente nacionalista que es incentivada desde la esfera oficial del primer gobierno de Juan Perón.

1952

Las giras nacionales que el equipo teatral Fray Mocho de Buenos Aires comien-

za a realizar durante varias temporadas provocan un fenómeno de contagio que alimentará el nacimiento de múltiples grupos teatrales por todo el país. “Después del paso del Fray Mocho” se vuelve una frase repetida por muchos hacedores provincianos que ven en la gente de Oscar Ferrigno la nueva forma de hacer teatro: independiente, ética, comprometida, organizada, seria, culta y profesional.

1953

En este momento histórico donde lo nacional está siendo revalorizado, a veces para bien y a veces para mal, algunos directores consagrados como Antonio Cunill Cabanellas y Armando Discépolo, y otros más jóvenes, como Oscar Ferrigno, reponen autores y textos que ya forman parte de nuestros clásicos: “Bajo la garra” de Gregorio de Laferrere, “Calandria” de Martiniano Leguizamón, “Cómo se hace un drama” de José González Castillo o “Moneda falsa” de Florencio Sánchez.

Dos historias con temática provinciana se estrenan en Buenos Aires: “Los casos de Juan el Zorro” de Bernardo Canal Feijóo y “La Biunda” de Carlos Carlino.

ESCENA FINAL DEL PRIMER ACTO DE “LA BIUNDA” DE CARLOS CARLINO

(El Checo, padre de la biunda, discute un arreglo matrimonial con Botto para casarla a la muchacha)

- CHECO: -Bueno... Resulta que cuando le dijimos a la Biunda que venías a pedirla para casarte nos dio una noticia un poco... un poco...
¿Cómo te diría?
- BOTTO: -Si no sabés vos.
- CHECO: -Sí, yo sé. ¡Vaya que no...! Lo que no sé es cómo empezar.
- BOTTO: -Empezá por adelante, es más fácil.
- CHECO: -No te creas, no es tan fácil.
- BOTTO: -Seguro que dijo que no me quiere.
- CHECO: -No, no es eso... ¡Claro que no te quiere! Pero el amor viene con el tiempo, si tiene que venir. Y sino es lo mismo. No es un problema. Es otra cosa... Casi una desgracia estaría por decir... ¡Bah!, casi... ¿Para qué te voy a engañar...? ¡Es una desgracia!
- BOTTO: -¿En tu familia?
- CHECO: -En ella... En la chica...

BOTTO: *(Sorprendido)* –¿La Biunda tiene algún defecto que no se ve?

CHECO: –Creo que no; cuando era chica, al menos, no tenía.

BOTTO: –¿Está enferma? Tísica no parece.

CHECO: –No, enferma no está.

BOTTO: –Si no está enferma y no tiene ningún defecto, entonces...

CHECO: –Es más peor.

BOTTO: –¿Más peor?... No caigo. *(Sonriéndose con picardía)* Me imagino que no estará...

CHECO: *(Abrumado)* –Es propiamente eso... ¡Acertaste!

BOTTO: *(Echándose para atrás el sombrero y rascándose la cabeza)* –¡La pu...lida y risueña? Pero, ¿cómo fue?

CHECO: –¡Qué sé yo!

BOTTO: –Yo apenas si he hablado con ella dos o tres ocasiones.

CHECO: –Lo sé, lo sé. Ojalá fueras vos.

BOTTO: –¿Y con quién fue, si se puede saber?

CHECO: –Ahí está el ñudo; no sabemos. No quiere decirlo.

BOTTO: *(Como para sí)* –¿Pero cómo habrá hecho, tan jovencita?

CHECO: –¡Eh! Supongo que como hacen todas... Difícil no es...

BOTTO: –Sí, ya sé... No quiero decir cómo hizo para estar así, sino cómo hizo para hacerlo sin que ustedes se dieran cuenta.

CHECO: –Andá a saber. Las mujeres, cuando se les da la loca, te hacen una peor que otra en tus propias narices.

BOTTO: –¿Así que no sabés quién fue... el tipo?

CHECO: –No, no sé. *(Decidido)* Bueno, pero eso, ¿qué importa? Lo que hay que decidir, ahora, es si vos te querés casar lo mismo con ella.

(Botto luego de un largo silencio, calculado, para ablandar al contrario, que utiliza para sacar medio toscano y encenderlo)

BOTTO: –Francamente te digo, Checo, no es muy lindo que lo hagan padre a uno sin consultarlo.

CHECO: –Ya lo creo que no. Pero nadie se dará cuenta que el hijo no es tuyo.

BOTTO: –¿Está muy adelantado?

CHECO: –Dos meses apenas...

BOTTO: –Ahora me doy cuenta del apuro...

CHECO: –¡Eh! No es cosa de esperar. El asunto camina.

BOTTO: *(Otra pausa breve)* –En fin...

- CHECO: -Vos sos el único que lo sabe.
- BOTTO: -Si todavía se puede disimular...
- CHECO: -Si no demoramos, sí. *(Pausa)* ¿Qué contestás?
- BOTTO: *(Tratando de sacar partido de la situación)* -¿Cuántos animales dijiste que tiene la Biunda de su propiedad?
- CHECO: *(Reteniéndose, ya advertido de las intenciones del otro)* -Te dije veinte; pero en todo caso agregaríamos algunos más... siempre que no se te vaya la mano.
- BOTTO: *(Sentencioso)* -El perjuicio es grande.
- CHECO: *(Que se da cuenta de la ventaja del amigo)* -Si acaso, le pondría a su nombre los dos lotes de terreno que tengo en el pueblo frente a la estación.
- BOTTO: *(Con las cartas del triunfo en la mano, displicente)* -Sí, no están mal ubicados.
- CHECO: -¡Altro qué...! ¡Valen un platal!
- BOTTO: -Pero habría que edificar... Así no dan ninguna renta... Al contrario... Hay que pagar impuestos...
- CHECO: -Yo te ayudaría.

(Botto se levanta y se pasea fingiendo preocupación, pues en realidad ya ha decidido su actitud. Checo lo sigue nerviosamente desde su asiento)

- BOTTO: -Sí... sí... Nunca me lo hubiera imaginado, ¡caracho!
- CHECO: *(Abatido)* -Son esas cosas, ¿sabés?
- BOTTO: *(Consolador)* -Comprendo... comprendo...
- CHECO: *(Después de una corta pausa)* -Bueno, ¿qué hacemos?
- BOTTO: *(Deleniendo su paseo)* -Está bien. La acepto lo mismo.
- CHECO: *(Aliviado pero sin alegría)* -¡Así me gusta!

(Botto se vuelve a sentar; para sí, tratando de explicarse por qué transa)

- BOTTO: -Al fin y al cabo, la criatura va a nacer en mi casa, en mi campo, como quien dice, adentro de mis alambrados. *(Golpeando con el puño sobre la mesa)* Y yo a todos los terneros que nacen en mi campo les pongo mi marca, sin preguntar de qué padres vienen.

1954

Dueño de una mirada irónica asoma un nuevo autor entre los independientes,

Agustín Cuzzani, creador de “Una libra de carne” y futuro hacedor de varias “farsátiras” que se impondrán entre el público joven de esos años.

ESCENA FINAL DE “UNA LIBRA DE CARNE” DE AGUSTÍN CUZZANI

HOMBRE: —¿Me podría decir qué pasó con Beluver?

UJIER: —¿Cómo qué pasó? ¿No estuvo usted presente?

HOMBRE: —Sí. Pero me refería a lo que le pasará después a Beluver. ¿Quién le dará trabajo, dónde irá? Nadie explicó nada.

UJIER: —El procesado está en libertad. A la Justicia no le importa saber ni averiguar nada de la vida privada de la gente. Son libres y responsables de sus actos... Y haga el favor de irse, que aquí no se puede andar.

HOMBRE: —Y, dígame... ¿tampoco le interesa a la Justicia saber por qué Beluver no tenía sangre?

UJIER: —Retírese, señor. No estamos para discusiones.

(Entre dos ujieres lo toman de la solapa del saco)

HOMBRE: —Pues yo le voy a decir por qué no tenía sangre Beluver. *(Lo van empujando hacia la sala del teatro)* ¡Se la robaron! ¡Lo exprimieron como una naranja! *(Bajan a la platea)* ¡Se la robó el patrón ese de la molicie! *(El telon comienza a caer)* Y el de la ropa oscura y el médico de la letra gótica y el del chicle. *(Lo van empujando por entre los espectadores)* Y lo terminaron de exprimir aquí, entre los abogados y los jurados. *(Se suelta de los ujieres y se vuelve al público)* ¡La sangre del hombre es sagrada y no pertenece a ningún patrón, a ningún jurado, a ningún acreedor! Son vampiros que andan sueltos. Cuidado. La ciudad está llena de vampiros. ¡Hay que terminar con eso! *(Lo siguen sacando a empujones)* ¡Andan sueltos! *(Salen)* ¡Son los vampiros! ¡Son los vampiros! ¡Son los vampiros! *(Las voces se pierden mientras las luces de la sala se encienden bruscamente y la estatua de la justicia se desploma agobiada)*

En el interior, el movimiento independiente congregará a una nueva generación que, en poco tiempo, sorprenderá en todos los campos de la creación (teatro, cine, literatura, música y plástica). Por eso no sorprende que alrededor del Teatro estable de la Peña El Cardón de Tucumán se den cita Julio Ardiles Gray, Raúl Serrano, Víctor García y Miguel Angel Estrella y en el Teatro de Arte de Santa Fe se congreguen los nombres de José María Paolontonio, Juan

José Saer, Fernando Birri, Carlos Pais y Ernesto Frers.

1955

Samuel Eichenbaum vuelve a sorprender a crítica y público con “Dos brasas”, uno de sus textos más recordados junto a “Un guapo del 900” y “Pájaro de barro”.

Los grupos del movimiento independiente (Fray Mocho, La Máscara, Del Pueblo, Los Independientes, Nuevo Teatro) y sus conductores (Leónidas Barletta, Oscar Ferrigno, Onofre Lovero, Alejandra Boero, Pedro Asquini) comienzan a ganar protagonismo en el teatro porteño y sus renovadas metodologías de trabajo, donde ciertos teóricos y directores europeos se vuelven moneda corriente, se expanden hacia otras ciudades como Rosario, Córdoba, Tucumán, Mendoza y Santa Fe. En este año, por ejemplo, se producen los estrenos de “El centrofoward murió al amanecer” de Agustín Cuzzani y “El herrero y el Diablo” de Juan Carlos Gené (basado en un capítulo de la magnífica novela “Don Segundo Sombra” de Ricardo Güiraldes).

1956

Una escritura emparentada con los aceitados equipos actorales de los independientes, una escritura de escenario, comienza a desplegarse en “Las historias para ser contadas” de Osvaldo Dragún, montaje emblemático de Oscar Ferrigno para el Equipo Fray Mocho. Este teatro independiente parece dispuesto a buscar nuevos espacios escénicos y nuevos lugares de representación.

PROLOGO DE “HISTORIAS PARA SER CONTADAS” DE OSVALDO DRAGÚN

*“Público de la Plaza, ¡buenas noches!
Somos los nuevos comediantes,
Cuatro actores que van de pueblo en pueblo,
Que van de plaza en plaza,
Pero siempre ¡adelante!
Si es cierto que la vida del hombre es una estrella
Que dura apenas un minuto
En esta infinita trayectoria
Que es un día del mundo,
Convengamos que es también una historia,
Una pequeña historia irrealizada*

*Que termina a veces antes de empezada.
Una pequeña historia para ser contada."*

FINAL DE "LOS DE LA MESA DIEZ" (LA ÚLTIMA DE LAS HISTORIAS) DE OSVALDO DRAGÚN

- MARÍA: —Cuando venía para aquí, tenía miedo de encontrarte y que no hubieras cambiado desde aquel día. Pero cuando entraste...
- JOSÉ: —¿Cómo no iba a cambiar yo también? Si las cosas nos cayeron encima a los dos... Pero ahora sé que tenemos que seguir juntos, aunque lo que venga sea difícil...
- MARÍA: —Estando contigo ¡no me importa! ¡Qué raro! ¿No dije antes lo mismo?
- JOSÉ: —Sí, lo dijiste.
- MARÍA: —Sólo que ahora... es ahora ¿no?
- JOSÉ: —Sí, ahora es ahora. ¿Querés ir al cine?
- MARÍA: —¿Para festejar?
- JOSÉ: —Para festejar.

(Se miran y salen)

- MOZO: *(Los mira)* —Y allá van los de la mesa diez, tomados de la cintura bajo la noche porteña. ¿Mañana? ¡Chí lo sá! Pero yo les tengo confianza a los de la mesa diez. Con todo, pienso que no es tan malo tener cincuenta años como yo.... Porque en estos tiempos.... ¿no les parece?.... ¡es muy difícil ser joven!...

*"Caminito que el tiempo ha borrado
que juntos un día, los viste pasar..."*

Mientras los Fray Mocho recorren el país con estas historias simples hay otros jóvenes (Francisco Javier, Jorge Petraglia) que se atreven a estrenar en Buenos Aires el producto más urticante del teatro europeo de posguerra: El absurdo. "Santiago o la sumisión" es el texto de Ionesco que da a conocer Francisco Javier, mientras que Petraglia nos hace conocer una obra maestra del nuevo teatro europeo: "Esperando a Godot" de Samuel Beckett.

1958

El 1º de mayo asume la presidencia de la Nación, con el notorio respaldo de

Perón en el exilio, el Dr. Arturo Frondizi. Comienza entonces una política cultural muy valiosa y para todo el país. El teatro independiente tendrá una expansión y un lugar destacado en la política oficial. En la provincia de Santa Fe, por ejemplo, el director de Cultura Francisco “Paco” Urondo, envía promotores y directores que van a crear una amplia red de teatros independientes en los pueblos y en los barrios de las ciudades; en simultáneo se pone en marcha la Escuela Provincial de Teatro en la ciudad capital y bajo la dirección de un gran maestro: Oscar Fessler.

1960

Después de Gorostiza, de Cuzzani y de Dragún, los independientes ganan un nuevo autor que indagará en el pasado histórico de los argentinos. Se trata de Andrés Lizárraga y los textos se denominan “Tres jueces para un largo silencio” y “Santa Juana de América”. El primero narrará las vicisitudes políticas de Castelli y el segundo, las luchas de Juana Azurduy.

1961

Una nueva generación autoral quiere sumarse a la rica experiencia de esos años. El estreno de “Soledad para cuatro” de Ricardo Halac es un ejemplo. Nuevos teatristas como Augusto Fernández, Carlos Gandolfo y Agustín Alezzo enriquecen el producto.

1962

Tres formas simples y populares del hecho escénico (que fueron desapareciendo con los años de mi infancia) son las que me dejaron la sensación de que eso que estaba viendo no era parte de mi vida cotidiana: la representación teatral en un circo pobre, el cuadro filodramático de mi pueblo y las visitas avasallantes de las compañías de radioteatro. Mundos estrafalarios, ajenos y lejanos eran aquellos espectáculos.

Ya en mi adolescencia, nos atrevemos con mis amigos a pisar una salita de teatro independiente y la distancia se acorta, porque aquellos personajes que de inmediato nos deslumbraron: tenían nuestra problemática y nuestro lenguaje, éramos ellos y el teatro aparecía como un espejo en el que podíamos reflejarnos, ya no importaba la forma (realismo o absurdo) sino el contenido que, de manera directa o de modo metafórico, nos hacían sentir ser parte de esas lúdicas tribulaciones que corrían a la par de nuestras tribulaciones adolescentes. De aquellos años quedan imágenes imborrables : “Tres en el centro de la tierra” de

Carlos Catania por el Teatro de los 21 de Santa Fe; “Réquiem para un viernes a la noche” de Germán Rozenmacher en una puesta rosarina; Don Luis Arata envejeciendo en mitad de una comedia costumbrista; “El cuidador” de Harold Pinter, con emotivas interpretaciones de Jorge Petraglia y Leal Rey; “Recordando con ira” de John Osborne para descubrir a un joven y hermoso centauro de teatro llamado Alfredo Alcón; el impredecible y magnífico Bonino llegando desde Córdoba para apabullarnos en el solemne recinto del Paraninfo de la Universidad Nacional del Litoral con su idioma único e irrepetible; “Raíces” de Arnold Wesker en el Nuevo Teatro con la imponente Alejandra Boero; Miguel Ligeró luciendo en “Comedia negra”; Don Pelele anticipándose a otros grandes del humor desde una vulgar revista porteña, y muchos más que nos hacían sentir que debíamos entrar en ese universo lúdico que finalmente era el teatro. Ya no era lo otro, era lo nuestro. Entonces nos atrevimos a actuar y quedamos entrampados en el espacio escénico para siempre, tratando de contar lo nuestro o lo ajeno, pero a nuestro modo. Desde entonces, instalados en la platea o deambulando por el escenario, sentimos la misma conmoción: la de sorprendernos o la de sorprender.

DIÁLOGOS DE “LA ESPERA TRÁGICA” DE EDUARDO PAVLOVSKY

EL: —¿No tiene casa?

EL DESCONOCIDO:

—Nunca tuve.

EL: —¿Y dónde va a dormir?

EL DESCONOCIDO:

—No duermo.

EL: —¿Y si se cae?

EL DESCONOCIDO:

—Me levanto.

EL: —¿Y si se vuelve a caer?

EL DESCONOCIDO:

—Entonces no me levanto.

EL: —¿Y qué hace?

EL DESCONOCIDO:

—Duermo. Son las mejores siestas.

EL: —¿Cómo se aprende en la Universidad!

EL DESCONOCIDO:

—No, disculpe. Eso no lo aprendí en la Universidad: eso me lo ense-

ñó la vida.

ELLA: —¿La vida misma? ¿Usted cree que la vida enseña algo?

EL DESCONOCIDO:

—Estoy convencido.

ELLA: —¿Qué enseña?

EL DESCONOCIDO:

—Enseña a sufrir y a gozar, por ejemplo.

1964

En este año se dan a conocer dos autores con dos textos muy valiosos: Roberto Cossa con “Nuestro fin de semana” y Germán Rozenmacher con “Réquiem para un viernes a la noche”. Estamos en pleno recambio autoral.

Estos textos abren una corriente de realismo psicológico que muestra situaciones y lenguajes que parecen venir de la realidad inmediata. El texto de Tito Cossa, por ejemplo, nos hace ver la convivencia de un grupo de parejas de la clase media de esos años con todos sus sueños, sus represiones y sus mezquindades.

ESCENA FINAL DE “NUESTRO FIN DE SEMANA” DE ROBERTO COSSA

BEATRIZ: —¿Qué hacés ahí solo? Está oscureciendo... ¿Se fue Fernando?

RAÚL: —Sí, se fue.

BEATRIZ: —¿Qué dijo?

RAÚL: —Nada, Beatriz. Está todo bien.

BEATRIZ: —¿Vas a volver a jugar? Te estábamos esperando.

(En el patio aparecen alicia y daniel)

BEATRIZ: —¿Qué pasa?

ALICIA: —Nos vamos, Beatriz. No me siento nada bien.

BEATRIZ: —¿No se van a quedar a cenar?

ALICIA: —Disculpame, prefiero irme... Adiós, Raúl.

RAÚL: —¿Se van?

DANIEL: —Alicia no está bien. Por mí... ya sabés.

RAÚL: —Pero no se pueden ir ahora... tienen que cenar con nosotros...
Tenés que quedarte, Daniel. Un rato más.

DANIEL: —Por mí me quedaría, pero Alicia quiere irse.

RAÚL: —Necesitaría hablar con vos.

- DANIEL: -Hablame por teléfono esta semana y nos reunimos, ¿eh?
- RAÚL: -Quisiera pedirte un consejo. Es por el negocio.
- DANIEL: -No te preocupés por eso. Va a marchar, yo te lo dije. La semana que viene hablamos... Bueno, Adiós, Beatriz... Chau, Raúl, no dejés de hablarme.
- ALICIA: -Hasta pronto, Beatriz. Y gracias por todo. Estuvo todo muy lindo.
- BEATRIZ: -Espero que vuelvan pronto.

(Salen daniel y alicia acompañados por beatriz. Raúl se sienta y se toma la cabeza. Elvira aparece desde el interior de la casa)

- ELVIRA: -Beatriz, Beatriz...
- RAÚL: -¿Ah, es usted?
- ELVIRA: -Es de noche... ¿Dónde está Elvira?
- RAÚL: -Por ahí...

(Vuelve beatriz al patio)

- BEATRIZ: -Ahá... te levantaste... pensé que pensabas dormir hasta mañana.
- ELVIRA: -Dormí toda la tarde.
- BEATRIZ: -Pensé que no te sentías bien. Por eso no te desperté. ¿Por qué te vestiste?
- ELVIRA: -Me voy, Beatriz. Es muy tarde.
- BEATRIZ: -¿No te ibas a quedar unos días con nosotros?
- ELVIRA: -No, querida, es mejor que me vaya.
- BEATRIZ: -¿Por qué no te quedás? De veras quisiera que te quedaras.
- ELVIRA: -No, querida, gracias. No puede ser.
- BEATRIZ: -Yo quisiera ayudarte, Elvira.
- ELVIRA: -Gracias, querida. Vos sos muy buena. Siempre fuiste la mejor de las tres. Sí, es mejor que me vaya... No, no, Beatriz, me voy... Adiós, Raúl.
- RAÚL: -¿Se va? Adiós.

(Sale elvira hacia la calle)

- BEATRIZ: -Estuvo muy linda la reunión. Lástima que terminó tan de improviso... Bueno, se acabó el fin de semana.

RAÚL: —¿Eh?

BEATRIZ: —Nada. Dije que se acabó el fin de semana.

RAÚL: —Ah, sí... Se acabó el fin de semana... ¡Pero cada vez hay menos luz en esta casa! ¿Te fijaste? Parece un cementerio. ¡Maldita compañía! Como si uno no les pagara el servicio. ¡Qué porquería de país!... Esta penumbra me da una tristeza bárbara.

BEATRIZ: —¿Qué pasa, Raúl? ¿A qué vino Fernando?

RAÚL: —¿Fernando? A charlar... sobre un asunto del negocio. Te dejó saludos

BEATRIZ: —Raúl, algo no anda bien en el negocio. ¿Por qué no me contás?

RAÚL: —No. Bety, todo está bien.

BEATRIZ: —¿No puedo saber qué pasa?

RAÚL: —No pasa nada. Estoy cansado, eso es todo. Fueron dos días agotadores...

En una suma de frases hechas y de lugares comunes los personajes del joven Cossa van dejando entrever, de manera chejoviana, lo que se oculta, lo que duele, lo que es irremediable en sus vidas oscuras.

El texto de Germán Rozenmacher nos evoca, con aires de “La muerte de un viajante”, el conflicto generacional entre un ortodoxo padre judío y el hijo que pretende adaptarse a un mundo más moderno y cosmopolita.

BREVE ESCENA DE “RÉQUIEM PARA UN VIERNES A LA NOCHE” DE GERMÁN ROZENMACHER

SHOLEM: —¡Fuera de aquí, rata venenosa!

DAVID: —Te necesito, papá. ¡Te necesito tanto! Quieroirme a vivir mi vida, pero necesito que me mires, que me abracés, que me des un beso, que me des la mano siquiera. No me dejes ir así.

SHOLEM: —¿Te querés ir? Vas a volver, yo sé bien que vas a volver. Los que son como vos siempre vuelven. Porque descubren que se quedaron solos. Y un día vas a volver, acordate bien, y vas a encontrar que viven extraños en esta casa. Y me vas a ver siempre así, dentro tuyo, en tu conciencia, machacándote, acusándote... Se me ha muerto un hijo. Hoy se me ha muerto. ¿Dónde hay un libro de oración?... Ya no tengo más un hijo que se llamaba David. Y voy a guardar luto siete días. Era mi único hijo... Y ahora no tengo a

nadie.

(David mira a su padre que se ha desplomado junto a la mesa en su silla y ha tomado y abierto el libro de oración. Mira después con infinita ternura toda la habitación, se acerca a la mesa y se queda mirando los candelabros donde las velas están casi extinguidas: acaricia suavemente el borde de la mesa, se da vuelta, como si estuviera por llamar al resto de la familia, y después se dirige a la puerta)

SHOLEM: —Llévate la bufanda.

(David la toma y sale)

1965

El estreno de “El desatino” suma una voz femenina a lo mejor del teatro argentino: Griselda Gambaro. Y en ese mismo año, Rodolfo Walsh (reconocido periodista y narrador) estrena “La granada”, Carlos Somigliana “Amor de ciudad grande” y Alberto Vanasco y Mario Trejo “No hay piedad para Hamlet”. Ahora sí, como en las primeras décadas, la escena nacional cuenta con múltiples escrituras que indagan en lo formal y en lo conceptual.

BREVE ESCENA DE “EL DESATINO” DE GRISELDA GAMBARO

LUIS: —¿Qué pasa, Alfonso? ¿Por qué ese malhumor?

ALFONSO: *(Señala el artefacto que le envuelve un pie)* —Mira.

LUIS: —¿Dónde te lastimaste? ¿Pero cómo cometes esa torpeza? ¿No tienes ojos?

ALFONSO: —Pasó.

LUIS: —¿Pero cómo pasó?

ALFONSO: —Anteanoche. Iba por la calle, siempre miro los tachos de basura, si encuentro alguno bonito, volteo la basura y se lo traigo de regalo a mamá. *(Señalando los tiestos)* Ella pone tierra y planta. Y anteanoche... al lado de un tacho de basura encontré esto... Toca. Es de hierro. Pensaba venderlo como hierro viejo o regalárselo a mamá. No sabía. Y a la mañana siguiente... ¡Ay! *(Luis tironea del pie)*. Voy a... ¡Ay...! ¡Me lastimas!

LUIS: *(Muy atareado, tironeando del pie de Alfonso)* —Cállate. Sigue contando.

ALFONSO: —Voy a levantarme... y meto el pie... ¡Ay!... y no sé cómo, como sacarlo... ni siquiera... puedo... puedo mover este... armatoste... del suelo.

LUIS: *(Tironeando)* –No, no se mueve.

ALFONSO: *(Lívido)* –Y... ¡Ay!... y entonces.

LUIS: –Cállate, ¿quieres? ¡Qué embrollón! Dejame pensar... ¿No puedes caminar?

ALFONSO: –No.

LUIS: –¿No es por pereza? Por pereza tú eres capaz de cualquier cosa.

ALFONSO: –Te aseguro que no.

LUIS: –¡Ay, Alfonso si pudiera creerte! ¿Pero cómo? Me hiciste tantas trastadas... Imposible mover este trasto ¿Qué hiciste? ¿Lo pegaste con cemento?

ALFONSO: –No, no. Lo traje al hombro, anteanoche.

LUIS: –¿Y ahora? ¿Por qué no lo mueves ahora?

ALFONSO: –No puedo.

LUIS: –¿Y quieres que lo haga yo? ¡Qué cómodo! Para esto necesitas una persona especializada.

ALFONSO: –No quiero llamar a nadie. ¿Cómo voy a explicar un accidente tan estúpido?

LUIS: *(Agnio)* –¿Y por qué a mí, entonces?

ALFONSO: –Eres mi amigo.

La situación en toda la obra es desopilante pero el lenguaje es pulcro y cuidado hasta el absurdo. Como una paradoja: se habla de tú en medio del disloque.

Aquellos sucesos extraordinarios de la narrativa arltiana parecen volver a reaparecer de manera más absurda en estas primeras historias de la Gambaro. En ellas hay siempre situaciones y objetos que valen como metáfora de lo que íntimamente le acontece al hombre contemporáneo.

Si en los realistas de los sesenta, “lo pueril” enmascara a la angustia; en estas escrituras del absurdo argentino, “lo desatinado” enmascara a la angustia.

Como al margen de estas dos corrientes (la realista psicologista y la experimental casi absurda) que se iban adueñando del teatro de culto de esos años, asoma un autor algo insólito y sumamente original, se llama Enrique Wernicke y de su pluma nacen “Los sainetes contemporáneos”.

Por estos años también, desde Córdoba, llega a los teatros del país un actor con perfume surrealista, Bonino. Sus espectáculos unipersonales lo llevarán por el mundo y aquel que lo vio una vez siquiera, no podrá olvidarlo.

El irrefutable escritor y periodista Rodolfo Walsh ingresa a la escritura teatral.

PASAJE DE "LA GRANADA" DE RODOLFO WALSH

SOLDADO: –Mi Teniente, mi Teniente...

TENIENTE: *(Parándose)* –¡Alto ahí, soldado! ¿Qué manera de presentarse?

SOLDADO: *(Se detiene, desconcertado y jadeante. Se cuadra. Lleva algo en la mano con que hace la venia. Reculando como un sueño)* –Soldado Aníbal Gutiérrez, Compañía Número Tres, Regimiento 8 de Infantería en operaciones sobre campo de batalla, se presenta para informar novedad, señor.

TENIENTE: –Bueno. Hable.

SOLDADO: *(Vuelve a su desconcierto)* –La... granada, señor.

TENIENTE: –¿Qué granada?

SOLDADO: *(Baja el brazo y muestra la granada que lleva en la mano, apretando un extremo con el pulgar)* –Esta... V-va a explotar.

TENIENTE: –¿Explotar? *(Al sargento que ha retrocedido un paso)* ¿Qué le ocurre a este hombre? *(El sargento hace un gesto de perplejidad)*

SOLDADO: –V-va a explotar, señor... Yo s... Yo sé lo que digo... Va a explotar.

TENIENTE: *(Retrocede)* –¡Soldado! Le ordeno que informe claramente lo que pasa, ¿me entiende? ¡Informe, le digo! *(El soldado se pone a lloriquear. El teniente en tono más conciliador)* ¡Bueno, bueno, qué es eso, un hombre grande, un soldado del ocho, que no ha dado más que héroes machazos, y usted se me pone a llorar como una nena! A ver, qué pasa, nosotros lo vamos a ayudar, para eso están los jefes.

SOLDADO: –Se rompió el coso, mi teniente, se rompió el coso.

TENIENTE: –¿Qué coso, hombre? Hable claro.

SOLDADO: –El cosito, mi teniente, ese cosito que sobresale, saltó por el aire y ahora... No queda más que el resorte, sabe, y en cuanto levanto el dedo, volamos todos.

POSIBLE TEATRALIZACIÓN DEL CUENTO "ESA MUJER" DE WALSH

CORONEL: –¡Está parada! ¡La enterré parada, como Facundo, porque era un macho!... No me haga caso. Estoy borracho.

PERIODISTA: –¿La sacaron del país?

CORONEL: –Sí.

PERIODISTA: –¿La sacó usted?

CORONEL: –Sí.

PERIODISTA: –¿Cuántas personas saben?

CORONEL: –Dos.

PERIODISTA: —¿El Viejo sabe?

CORONEL: *(Se ríe)* —Cree que sabe.

PERIODISTA: —¿Dónde? *(El Coronel no contesta)* Hay que escribirlo, publicarlo.

CORONEL: —Sí, algún día.

PERIODISTA: *(Exasperado)* —¡Ahora! ¿No le preocupa la historia? ¡Yo escribo la historia, y usted queda bien, bien para siempre, Coronel!

CORONEL: *(Se le pega la lengua al paladar, a los dientes)* —Cuando llegue el momento... usted será el primero.

PERIODISTA: —No, ya mismo. Piense. “París Match”, “Life”. Cinco mil dólares. Diez mil. Lo que quiera. *(El Coronel ríe)* ¿Dónde, Coronel, dónde?

CORONEL: *(Se para despacio, parece desconocerlo y dice simplemente)* —Es mía. Esa mujer es mía.

1966

En este año, donde comienzan las seguidillas de golpes militares avalados por los EE.UU., se estrena un magnífico divertimento: “Help Valentino” y asoman cuatro comediantes que ocuparán un lugar en el teatro porteño: Edda Díaz, Antonio Gasalla, Nora Baly y Carlos Perciavalle.

En la Ciudad de Santa Fe, un espectáculo dirigido por Carlos Pais da a conocer un excelente juguete absurdo: “En el andén” de Ernesto Frers y una fugaz incursión escénica del escritor Juan José Saer con “Textos para dichos y cantados en el teatro”.

ESCENITA DE “EN EL ANDÉN” DE ERNESTO FRERS

SEÑOR: —Cuando era estudiante siempre me decía que la verdad sobre los alemanes hay que buscarla en Wagner y Schiller.

SEÑORITA: —No conozco esa esquina.

SEÑOR: —No es exactamente una esquina.

SEÑORITA: —¿Queda entonces a mitad de cuadra? No creo que pueda encontrar la verdad a mitad de cuadra. Y menos tratándose de los alemanes.

SEÑOR: —Creo que no nos entendemos.

SEÑORITA: —Es un usted muy exigente.

SEÑOR: —No, señorita. Por el contrario, soy muy amplio y comprensivo. Siempre lo he sido: desde chico. Pero debe usted aceptar que no ha interpretado correctamente mi ejemplo. ¡Si no sabe quién es Wagner!

SEÑORITA: —¡Cómo no voy a saber quién es Wagner!
SEÑOR: —¿Lo sabe usted?
SEÑORITA: —Por supuesto.
SEÑOR: —¿Y Schiller?
SEÑORITA: —No, no creo que Schiller lo sepa.

1967

“La fiaca” de Ricardo Talesnick será un suceso teatral y luego cinematográfico.

Y “Se acabó la diversión” de Juan Carlos Gené, una renovadora propuesta que nace (Según el autor le cuenta a Néstor Tirri en su valioso libro sobre el realismo argentino) de un clásico ejercicio de taller que va siendo ampliado y enriquecido por el juego escénico del propio Gené con Pepe Soriano.

DIÁLOGO DE “SE ACABÓ LA DIVERSIÓN” DE JUAN CARLOS GENÉ

JUAN: —Y me pasó algo raro, Manuel... ¿Vos sabés? Llegamos y le dije al taxista: “Lléveme al mejor hotel”. Me dice: “Hay dos: el Italia y...” Bueno, otro que no sé cómo se llama, ahora... Y primero fuimos al otro: lo vi desde afuera y no me gustó; era modernoso. Y fuimos al Italia... Entré y dije: “Aquí estuve antes yo... con los viejos y Manolo, de chico”. (*Manolo lo mira*) Y yo sentía que no era cierto, pero... era patente... ¿Nunca te pasó así, Manuel? (*Manolo vuelve a la guitarra*) Manuel... (*Juan toma una silla y se sienta a su lado*) Manuel, decime: ¿alguna vez estuvimos con los viejos en un hotel de esos, lujoso, antiguo?... Con los porteros de uniforme rojo, viejos, elegantes, dignos... y pasillos alfombrados, largos, interminables...

MANOLO: (*Tratando de recordar, seducido por la evocación de Juan*) —¿Tan largos que entre uno y otro extremo hay como una neblina?

JUAN: —Y a cada pasillo lo cruzan otros pasillos...

MANOLO: —Y a estos pasillos, otros pasillos...

JUAN: —Un laberinto de pasillos, Manuel...

MANOLO: —Y las puertas: altas...

JUAN: —...iguales...

MANOLO: —...iguales, una frente a otra... y en el medio los ascensores.

JUAN: —...enjaulados. Y te metés y subís... como si viajaras en un encaje. Hacia allá, hacia los pasillos...

MANOLO: —...las alfombras rojas...

JUAN: —Y esa neblina en los pasillos, de donde a veces surge un conserje,

inesperado...

MANOLO: –“Buenas noches, doctor... buenas noches, señora”. Y se pierden...

JUAN: –...se van; se ponen grises en la neblina... Sin ruido.

(Pausa; los dos están sumidos en la necesidad de encontrar ubicación a ese recuerdo común)

MANOLO: –¿Habrá sido en Miramar?

JUAN: –No, en Miramar no fue.

MANOLO: –¿Y en Alta Gracia? *(Pausa)* No. Tampoco. ¿Dónde fue?

JUAN: –No sé, Manuel... En ningún lado.

MANOLO: –¿Dónde fue?

JUAN: –En ningún lado.

1968

“El campo” de Griselda Gambaro resume esos años oscuros que envolverán al país por un largo tiempo. Un texto muy sólido que inicia el camino de un teatro político que se atreverá a radiografiar la realidad nacional. Y desde 1966 el Instituto Di Tella se transformará en un breve tiempo de existencia en el ámbito de todas las vanguardias de las artes. Nace allí la experiencia de un teatro diferente a casi todo lo visto hasta entonces: el Grupo Lobo bajo la dirección de Carlos Trafic.

ESCENA INICIAL DE “EL CAMPO” DE GRISELDA GAMBARO

(Martín acaba de llegar y de encontrarse con Franco, quien viste un uniforme de la SS)

FRANCO: –¿Qué le sorprende?

MARTÍN: –Nada.

FRANCO: –No, ¡dígalo!

MARTÍN: –El uniforme.

FRANCO: *(Admirado)* –¡A todos les pasa lo mismo! ¡Qué época de mierda!

MARTÍN: –¿Pero por qué ese uniforme?

FRANCO: –¿Y cuál me iba a poner?

MARTÍN: –¿Para qué?

FRANCO: –Me gusta. Los gustos hay que dárselos en vida. No hago mal a nadie. Estoy desarmado. *(Bruscamente)* ¿Judío?

FRANCO: *(Sonríe)* –No.

FRANCO: –¿Comunista?

MARTÍN: –No.

Años difíciles para escribir un texto como este y por eso tal vez, a pesar de lo metafórico, la censura lo leyó como a otros textos menos indirectos que vendrían con el teatro político de los setenta.

Y también en 1968 habrá lugar para el tema de la pareja en dos textos que conocerán diversas versiones en distintos centros teatrales del país: “La valija” de Julio Mauricio y “La bicicleta” de Walter Operto.

1969

En la ciudad de Córdoba se crea un grupo que será rápidamente valorado por sus creaciones colectivas conducidas por la maestra María Escudero, el LTL (Libre Teatro Libre). Pero su experiencia quedará trunca en 1976 por las persecuciones políticas ya que la mayoría de sus integrantes tuvo que exiliarse. María y otros integrantes eligen Quito, Ecuador, para continuar su trabajo. Y uno de ellos, Arístides Vargas, fundará otro equipo de renombre: “Malayerba”.

En la ciudad de Santa Fe el Grupo 67, conducido por Juan Carlos De Petre, estrena “Yezidas”, experiencia singular que recorrerá el país y diversas ciudades europeas.

En la ciudad de Rosario el director Mirko Buchín comienza a hacerse conocer como autor teatral con textos como “La caja del almanaque” y “Víctor en el país”.

Y en Buenos Aires, en esos últimos años de la década del sesenta, son varios los autores que han alcanzado una cierta popularidad: Roberto Cossa con “Los días de Julián Bisbal”, Ricardo Halac con “Fin de diciembre”, Paco Urondo con “Sainetes con variaciones”, Julio Mauricio con “La valija”, Mario Trejo y Alberto Vanasco con “No hay piedad para Hamlet”, Oscar Viale con “El grito pelado”, Abelardo Castillo con “Israfel” y Alberto Adellach con “Homo dramaticus”.

BREVES MOMENTOS DE “ISRAFEL” DE ABELARDO CASTILLO

(En cada uno de ellos se expresa la rebeldía del protagonista: Edgar Allan Poe)

PRIMERA TABERNA

Richmond, 1826

EDGAR: —La primera mujer que amé, duerme bajo la tierra; la segunda, bajo Mister Shelton. Bajo los dólares de Mister Shelton. ¿No es gracioso? Mister Shelton, el becerro de oro, me ha robado la novia. (*Repentinamente sombrío*) Oye, creo que voy a matarlo.

THOMAS: -Eddie, Eddie....

EDGAR: -Tienes razón. Lo que voy a hacer es suicidarme.

THOMAS: -¡Edgar!

EDGAR: -¿Tampoco? Entonces voy a emborracharme. *(Bebe)*

THOMAS: -Creo que ahora será imposible volverte allá.

EDGAR: -Celebro que seas inteligente. La inteligencia es una gran virtud.
Algún día valdrá tanto como el dólar.

ÚLTIMA TABERNA

(Baltimore, 1849)

TABERNERO: -Estás loco.

EDGAR: -Loco... Loco has dicho. Alguien dijo una vez: la abyección, la locura...

TABERNERO: -Y la muerte.

EDGAR: -¿Cómo lo sabes?... ¡De nuevo tus ratas! ¡Echalas!... ¡Ahora comprendo!... Tú no eres el tabernero... Tú eres Dios.

TABERNERO: -¿Lo crees?

EDGAR: -¡Escucha! Si fueras Dios... ¿me perdonarías?

(El tabernero ha llenado un vaso. Luego, con gesto que tal vez recuerda vagamente el de poner algo en el platillo de una balanza, lo apoya sobre el mostrador, junto a Poe. Se miran con fijeza)

TABERNERO: -Toma.

1970

“Una noche con el Sr. Magnus e hijos” es un texto inquietante que nos permite conocer a un joven autor que, en poco tiempo, ocupará un lugar central en el interés del público y la crítica especializada: Ricardo Monti. Y “Hablemos a calzón quitado” de Guillermo Gentile se transforma también en otra propuesta que viene a convulsionar el teatro argentino. Los dos, jóvenes autores, instalan una nueva mirada, una mirada que será parricida en sus historias y parricida para con los dramaturgos anteriores.

“Tanto en Gentile como en Monti, el signo “padre” sintetiza el sentimiento de hastío frente a estructuras de dependencia: tiene que ver con el país, con

las voces orientadoras en todos los ámbitos, con las constantes estéticas que marcan rumbos. De pronto aparece una generación de jóvenes que, en la mayoría de edad, siente que hay un mundo de 'mayores' que no señala ningún camino fructífero y que, además, se complace en castrar las posibilidades de desarrollo y crecimiento de los nuevos."

(Reflexión de Néstor Tirri en su libro "Realismo y teatro argentino").

En ese mismo año, varios de los autores más destacados dentro de la corriente realista de los sesenta (Roberto Cossa, Germán Rozenmacher, Ricardo Talesnik y Carlos Somigliana) generan un espectáculo original alrededor de un hecho político muy significativo: el regreso de Perón a la Argentina, y dan a conocer "El avión negro". El texto, conformado por varias historias, tal vez no agregó demasiado a la obra propia de cada uno de estos autores, pero la propuesta puede rescatarse como una de las primeras en hablar del peronismo con todas las letras; ese fue su mayor valor, poner en escena aquello que hablaba la calle desde hacía mucho tiempo.

1971

Ricardo Monti ha encontrado con quién dialogar, ya que como autor se aproxima al teatro Payró dirigido por Jaime Kogan y junto a un grupo de talentosos actores ponen en escena una pieza inquietante y abiertamente política: "Historia tendenciosa de la clase media argentina".

PASAJE DE "HISTORIA TENDENCIOSA DE LA CLASE MEDIA ARGENTINA" DE RICARDO MONTI

MADRE: —¡Pero señor, un poco de cuidado con la vajilla!

HIJA: —¡Loza española legítima!

BOÑIGA: —¿Pero de dónde salió este hombre?

PEAGG: —¡Shut up!

MADRE: —¿Cómo se atreve?

(Peagg saca el revólver, gritos y desbandada). (El padre muerto se incorpora en el féretro)

PADRE: —¿Qué pasa?

MADRE: —Segundo, al cajón, que te puede pegar un tiro.

(El padre se acuesta rápidamente)

- PEAGG: -No se asusten, esto ya ha pasado en otras partes del mundo.
POLA: -¿Y la gente lo recibe bien?
PEAGG: -Se acostumbra, señorita.
MADRE: -Pero. ¿Quién es usted?
PEAGG: -¡Oh, disculpen! *(Con una breve inclinación de cabeza)*. Mister Peagg.
BOÑIGA: -Perdón, señor, en realidad esperábamos la presencia de otro caballero.
PEAGG: -¿Se refiere a Mister Hawker?
BOÑIGA: -Sí.
PEAGG: -No pudo venir. Les manda saludos.
BOÑIGA: -Es extraño.

(Peagg se acerca a Boñiga muy despacio. La familia contiene el aliento)

- PEAGG: *(Sacándola a Boñiga una mota de polvo de la solapa)* -¿Qué le parece extraño, amigo?
BOÑIGA: -No, nada.
POLA: -¡Ay, pobre Hawkis, un hombre tan formal, debió ser algo muy grave!
PEAGG: -Sumamente grave, miss.
POLA: -Entiendo.
PEAGG: -¿Y? ¿Qué les pasa que están tan serios? ¿Acaso no están contentos con mi presencia?
MADRE: -Sí, cómo no, Juanita, un plato más.
PEAGG: -No para mí, señora. Yo ya cené.

“Historia tendenciosa de la clase media argentina” acaba siendo un experimento interesante donde se utilizan las distintas corrientes interpretativas de la época para hablar descarnadamente del rol de esa clase social (la misma que se sentaba en la platea del Payró) ante los acontecimientos políticos más significativos de nuestra historia contemporánea.

1973

El teatro Payró, bajo la dirección de Jaime Kogan, ocupa un lugar central en el campo de la creación teatral de esos años y junto a la escritura de Eduardo Pavlovsky van a generar un acontecimiento impactante: “El Señor Galíndez”. Esta pieza se interna sin ambages en la oscura intimidad del torturador.

TEXTO DE LA OBRA

(Llamada telefónica de un torturador a su casa)

BETO: —Hola, Negra. El Beto habla, corazón. ¿Cómo te va?... ¿Cómo está la nena? ¿La abrigaste?... Mirá que está fresco esta noche... Hacele repasar la tabla del 7, que andaba floja en el cuaderno... ¿Quién está ahí?... Ah, tu vieja, cada vez que me voy de casa la hacés entrar a tu vieja... ¡Má qué compañía! Mala compañía, que te envenena la cabeza... dame con la nena, dame con la Rosi (*A Pepe*). Viene la nena... Hola, Rosi, el papi habla. ¿Cómo le va a la muñequita? ¿Me querés mucho? Y cómo no te voy a querer si soy tu papi.... Hola, Negra ¿qué querés? ¿La boleta de la luz? No sé, estará en el cajón de la cómoda; me das con la nena otra vez querés... Hola, Rosi, el papi otra vez.

El personaje de Beto, interpretado por el autor en la primera versión, junto a sus compañeros, espera órdenes del Señor Galíndez, una especie de Godot macabro, que nunca se corporiza pero que está siempre sobrevolando la suerte de estos sicarios.

BETO: —¿Sabés una cosa, Pepe?

PEPE: —¿Qué, qué pasa ahora?

BETO: —Recién, cuando habló, la voz me pareció más ronca.

PEPE: —¿Quién? ¿Cómo?

BETO: —Galíndez.

PEPE: —¿Qué pasa, viejo? ¡Hablá!

BETO: —No sé, me pareció que tenía una cierta ronquera al hablar.

PEPE: —Y... se habrá resfriado. Hizo mucho frío estos días.

BETO: —Pero es que ayer no estaba ronco.

PEPE: —¡Y qué sé yo! ... Habrá dormido destapado... Además, Beto ¿qué te tenés que preocupar tanto por la salud de Galíndez? Con los kilombos que tenemos nosotros acá adentro y vos te calentás por un simple resfrío. ¡Vamos, viejo!

BETO: —Es que pensé que pudieran ser distintas.

PEPE: —¿Distintas qué?

BETO: —Las voces.

PEPE: (Se ríe) —¿Vos decís que Galíndez tiene dos voces distintas?
 BETO: —O que fueran dos personas...
 PEPE: (Sombrio) —¿Dos personas?... No, no puede ser. Estás totalmente sugestionado. Vamos, viejo, ¡dejate de joder! Te labura mucho el bocho a vos. Es esa porquería. (Señala el grabador) Mirá si Galíndez va a tener dos voces distintas. ¿Estamos todos locos?... Beto, ¿vos decís que el de anoche y el de hoy son dos tipos diferentes?

(Beto hace una pausa larga. Lo mira fijo y hace un gesto como diciendo “qué sé yo”)

También en 1973 Lia Jelín y Héctor Malamud crean un espectáculo de gran ternura, se llamará “El gran soñador” y contará con la actuación de Alicia Zanca y Jorge Marrale.

1975

El público de Buenos Aires, por diversos motivos, ha aprobado a diversos espectáculos que por caminos diferentes alcanzan cierta resonancia: “El gran soñador” de Héctor Malamud, “El gran deschave” de Sergio De Cecco, “Juegos a la hora de la siesta” de Roma Mahieu, “¿Quién, yo?” de Dalmiro Saénz, “Esperando la carroza” de Jacobo Langsner y “Porca miseria”, creación colectiva del Grupo TeatroCirco dirigido por Lorenzo Quinteros.

1976

“Arena que la vida se llevó” es un texto de Alberto Adellach que con la dirección de Angel Ruggiero apuesta a una poética de equipo. La historia, que es la historia de muchos, se va contando en pequeñas escenas hasta llegar a las confesiones de los personajes.

CONFESIONES

BETO: —Era alta, morocha. Según lo que recuerdo, estaba bien. Bastante bien. Era puta. Pero, no de costumbres, sino de oficio. Mi viejo la saludaba siempre, de lejos. Trabajaban cerca. Un día, yo lo fui a visitar. La vio y me dijo: ¿querés echarte un polvo con esa? Sí, le dije.... Ella paró la mano. Pitó el faso. Me echó el humo en la cara. Y me dijo: tranquilo, pibe, que hay tiempo.
 NORMA: —Yo vivía soñando con las películas. Los besos de película, todo eso. El día que se dio, que me abrazaron, que me dieron un beso así.

No sé, me pareció espantoso... Lo más triste de todo, yo creo, lo más triste, aquel día fue que no creyeron en mi virginidad.

MARIO: —Iba a las milongas. Me destapaba como un loco; desde que llegaba hasta que se oía “La comparsita” como final. Pero bailaba y bailaba y nada más. Yo bailaba. ¡Me agarraba cada metejonés! No pasaba de ahí. Recién en la colimba fui a ver a un yiro y no, no pude.

ANA —Lo esperaba a Luis. Durante mucho tiempo lo esperaba a Luis. Que me dijera algo, no sé. O yo decirle. Ese día estaba decidida a dar un paso, si él, bueno, si él no lo daba. Le pedí que me acompañe hasta la Academia; yo iba a estudiar, pero ¡pegaba el faltazo!, sí... No vino. En el camino fue que “alguien” me llamó desde un coche... Volví arreglándome las ropas. Y la cara. Nadie llegó a tiempo. Sin embargo, después daba la impresión de que todos sabían lo que había pasado. En mi barrio la gente camina despacio.

También en 1976 se estrenan dos espectáculos interesantes. El primero se denomina “Sucedé lo que pasa” y es un nuevo texto de Griselda Gambaro con la dirección de Alberto Ure. El segundo pertenece a Los Volatineros, un valioso equipo conducido por Francisco Javier, y se titula “Qué porquería es el glóbulo” sobre textos del maestro José María Firpo.

Y en Córdoba, el humor encuentra protagonistas destacados en estos años: Raúl Ceballos con su personaje de “Doña Rosa” y Miguel Iriarte con sus historias barriales como “San Vicente Super Star”.

1977

Cossa, Monti y Pavlovsky siguen convocando con sus estrenos, los tres son espectáculos singulares: “La nona” de Roberto Cossa es un especie de grotesco metafórico sobre lo que deglute al país en ese momento, “Visita” de Ricardo Monti es una metáfora brillante sobre el “Dios, patria y familia” de esos días oscuros y “Telarañas” de Eduardo Pavlovsky una radiografía tremebunda sobre la familia. Es decir, nuestros mejores autores de esos años se atreven a decir lo que no se dice en ningún medio de comunicación de entonces.

Y también en ese año aparecen dos nuevos autores: una es mujer y el otro, humorista. “Extraño juguete” de Susana Torres Molina (que tendrá varias puestas por el mundo) e “Inodoro Pereira” de Roberto Fontanarrosa que se estrena en Rosario con la dirección de Norberto Campos.

1978

En este momento histórico tan particular para los argentinos las distintas generaciones autorales del teatro nacional parecen no querer detenerse pese a todo y Carlos Gorostiza lo demuestra con "Los hermanos queridos".

Y en ese mismo año, en Tucumán se conoce "El guiso caliente" de Oscar Quiroga y en Rosario, "Bienvenido León de Francia" de Néstor Zapata y Chiqui Gonzalez, y "La cabalgata del circo y del teatro" de Norberto Campos.

Por el país sigue yendo y viniendo "El loro calabrés" interpretado por Pepe Soriano y escrito en colaboración con Juan Carlos Gené y Eugenio Griffiero.

ESCENA DE EL GUISO CALIENTE DE OSCAR QUIROGA.

GAMUZA: —Ahora estoy en el puente y miro. Miro para atrás... allá lejos hay un grumete... chiquito... Un pueblito... El hambre da vuelta como un remolino. En el barro seco de la calle un pedacito de sol está brillando... Una moneda de diez guita... En la mano parece como si fuera la cara de Dios... Entonces un helado de diez guita era un mundo... Y el grumete corre, cuadas y cuadas, porque tiene que llegar a su casa y darle un poquito de ese mundo que tiene en las manos a cada hermano... Y después crecer; crecer por muchos puertos: puertos donde tenía que matar vinchucas, o hacer engranajes helicoidales con una lima para los refrigeradores de la usina, y vender bolsa de papel, o cuadro de la última cena, o plumero... Y anda y anda, peleándole en ese barco a todas las tormentas. Sufrió y vení aprendiendo en cada oficio que lo bueno y lo malo tan en la misma lata. Y sabe sin equivocarse, en medio de la noche, cuando cae la helada, que al abrió la puerta al otro día, la va encontrá paloma a la mañana, blanca; y que esa misma escarcha raja las manos del que tiene que cosecha... Hasta que un día el hombre sabe que está seguro, como en su propio barco... Y llega a un puerto y se queda ahí pa siempre... Ahora me parece que toda luz me estaba esperando aquí, guardada, pa que yo la soltara a chorros azules, naranjas, verdes, rojos, caramelos, magentas... y blancos... como la risa de un negro... Y en el bovo de pan que se mastica está junto todo lo que uno ha andao... (*Silencio*). El capitán del barco ha echao el ancla de su barco en este puerto tan lleno de fantasmas y de vida. (*Bajando las escaleras dice para quebrar su propia*

emoción) ¡Qué la tripulación cante y se emborrache!

MARÍA: —¡Ta lindo, Carnuza, lo que has dicho!

BAUTISTA: —No parece, pero tiene sus cosas, ¿eh?

GAMUZA: —Ceba, Uñita! Nos machemos como si nos estuviéramos despidiendo.

UÑUDO: —Canta, María...

MARÍA: —Cantemos todos, mejor... A ve, inventemo una canción...

UÑUDO: —Bueno, dale, empezá.

MARÍA: (*Improvisa*) —Yo quiero un hombre que me dé todo lo que preciso para vivir: besos muy hondos, caricias largas y algo de guita pa cocinar.

GAMUZA: —Pan y cebolla.

UÑUDO: —Carne i cogote.

Esta escena, como el resto de la obra, se desarrolla en el sótano de un teatro, “el mundo de abajo”, que se une con “el mundo de arriba”, el del escenario, por una escalera. En esa escalera, “ese puente”, dice su monólogo el Gamuza.

(MONÓLOGO DE PRESENTACIÓN DEL PERSONAJE PEPINO 88 EN LA CABALGATA DEL CIRCO Y EL TEATRO DE NORBERTO CAMPOS)

PEPINO: —Salute a la gente. Salute a la muchachada. Todo lindo. Todo festa. Cuando venimo al teatro todo no emperi-follamo. Arreglado y limpio. Aunque sea por fuerza. No arréglamo lo de afuera para que lo de adentro se quede quietito. Bastante se va a mover lo de adentro con lo que pase aquí, en este pedazo de mundo, en este picadero de pasiones. Que no se nos salga de golpe, para que los monstruos de adentro no salga atropelladamente a bailar con los de aquí arriba y vuelvan confundidos. Cada cual con su monstruo acomodadito. Lo de adentro y lo de afuera. Qué diálogo. Qué correspondencia... A veces los monstruos de aquí se encrespan, se apasionan y los de allá (*señalando al público*) se escapan por la boca, por los ojos, por la respiración, casi por la piel. Los monstruos de aquí (*señala la escena*) se mandan la milonga y los de allí le tocan la música, se meten por la sangre y golpean la piel como un tambor, como un bombo; a veces le tocan rápido, lo apuran a los de aquí, la piel se pone estirada, todo el cuerpo es un bombo que golpeo enloquecido, y la piel se estira y se estira, tiene tanto que sostener. Cuando la pelea aquí es bien fuerte, parece que la piel tuviera olor

a sangre, todo lo músculo, lo tendone están caliente, tenso, le anda una murga al alma... Después esas dos fuerzas en pugna, esas dos fuerzas que se picotean se vuelven una sola. Se vuelven una sola que tiene lo mejor de cada una. La agitación se apacigua, estamos todos húmedos, la sangre recorre sus lugares habituales, pero, en los huecos del cuerpo los aromas ahora son más intensos, los hilos de la memoria van armando otra madeja en el eje mismo de la existencia... Es el momento de escuchar, de la persuasión, de la seducción y del amore también, del nuevo amore hijo de esas dos fuerzas. Porque el amore se alimenta de paisajes, de sonidos, de palabras húmedas que te crecen de la raíces del sentimiento. El amore viene creciendo y necesita otro cuerpo para cobijarse, otro fuego que lo derrita a lo ancho y a lo largo. El amore es lo único que hace que nuestro cuerpo no termine en nuestra propia piel. Es como empujar el viento. Todo dilatado. ¿Se ponen bien? ¿Les gusta? Los monstruos se han quedado dormidos. Pero la siesta nada más. Porque a raíz del amore siempre tiene una pequeña parte podrida. Esa es la usina que va ir trabajando la nueva pelea, la nueva lucha... Todo, adentro, en lo profundo, ¡guarda una parte de su contrario!

UN ACTOR: —¡Eh... chissst. .. Pepino!

PEPINO: —¿Eh?... ¿Quién me llama?

UN ACTOR: —Nosotros, los actores... los cómicos, Pepino.

PEPINO: —¡Salute!... ¡Adelante!... ¡Adelante! *(al público)* ¡Llegó la carne del conflicto!

BREVE ESCENA DE BIENVENIDO LEÓN DE FRANCIA O LA PASIÓN DEL LEÓN DE NÉS-TOR ZAPATA Y MARÍA DE LOS ÁNGELES GONZÁLEZ.

(Un camarín improvisado y precario en el fondo de un galpón o Sociedad Italiana de pueblo. Tiene un pequeño anexo de madera y el techo es tan bajo que hay que cambiarse agachado. El viejo actor, Antonio Bevilacqua, con algo de la ropa del Rey de Francia trata de sacarse el maquillaje. Toma vino. Hay vasos y botellas sobre una mesa. El viejo actor, algo borracho, canta una vieja melodía de circo húngaro que es triste como un quejido, Nelly pasa hacia su camarín vestida de Fernando. Saluda al viejo. Corre unas cortinitas y comienza a colocarse su vestido. Se peina. Se perfuma. Oye al viejo cantar borracho y lo flirtea dejando ver una parte de su cintura desnuda)

Voz grabada de un relator de radioteatro (entre efectos de tormenta): “Sobre la noche de San Genaro se desgarran el viento y la tormenta... ninguno de estos seres podrá pedir un canje con

la vida... ya están aquí, las vemos... ¡se han dado cita sus pasiones!”

- ANTONIO: *(Canta mientras Nelly se viste)* –¿Dónde vas con mantón de Manila? ¿Dónde vas con vestido chiné? ¡Voy a ver y visitar a Don Carlos! ¡Y meterme en su cama después! *(Al verla cruzar el camarín en busca de una prenda)* ¿Dónde va mi “muchachito” perfumado?
- NELLY: *(Enojada)* –Sí... usted cárgueme, encima.
- ANTONIO: *(Insidioso)* –¡Este muchachito de Valéis ya se parece a la princesita!
- NELLY: *(Provocándolo) (Sobre él)* –Sí... pero no rubia... y un poco menos influyente que “esa”. *(Señala el camarín de Selva, la damita joven)*
- ANTONIO: *(Abrazándola por la cintura)* –¡No, rubia no, morena!
- NELLY: *(Soltándose de él)* –¡Oh!, su majestad... usted debería irse a dormir... Un día de viaje, la noche, la comida... ¿No le bastan para irse a dormir tranquilo?... Además hace frío... *(Señala el vino)* Y usted a esta altura de la noche no se da cuenta de nada, Don Antonio. *(Se va a terminar de vestirse y arreglarse)*
- ANTONIO: *(Agresivo)* –Si me habré reído de vos cuando te dieron el papel, “muchachito”. *(Como si hablara con un varón y perdiéndose en sus recuerdos)*. Yo empecé al revés. A los cuatro años tuve que hacer de nena porque mi hermana se enfermó y tuve que hacer la hija del gaucho malo en Pastor Luna.
- NELLY: –Si lo digo por ahí, lo van a cargar hasta pasado mañana, “su majestad”
- ANTONIO: *(Divertido y nostálgico)* –Mi madre me rizó el pelo y todo. Y salí no más a la carpa. A hacer la hija buena del gaucho malo. *(Explica)*. Después de Moreira todas las obras de gauchos malos tuvieron hijos desamparados y buenos para que la gente llorara, ¿Sabes? *(Pícaro)* ¡Y así tuvimos trabajo todos!
- NELLY: *(Volviendo, maternal)* –Deje de tomar, quiere. No ve que usted habla y así no le entiendo nada. *(Le saca el vino)*

1979

Un texto polémico e inquietante se conoce en este año, “Miembro de Jurado” de Roberto Perinelli. Y un texto de gran popularidad: “Convivencia” de Oscar Viale. Asimismo, Bernardo Carey se destaca con “Cosméticos” y Julio Tahier con su festivo “Gotán”. “Los Volatineros” y Francisco Javier crean otro espectáculo inolvidable alrededor del humor de Roberto Fontanarrosa y lo titulan

“Hola, Fontanarrosa”.

1980

Es el año de dos textos emblemáticos de los últimos tiempos: “El viejo criado” de Roberto Cossa y “Marathon” de Ricardo Monti. Son dos maneras de hablar del país con suma conmoción.

En la Ciudad de Rosario, Chiqui González y un grupo de jóvenes actores llevan a escena una creación que conmueve al público adolescente: “Cómo te explico”.

MONÓLOGO DEL ANIMADOR DE “MARATHON” DE RICARDO MONTI

¿Y? ¿Cerramos o no la puerta? ¡Ultimo aviso! ¡Que nadie se quede en la vereda! Veán esta gente, por favor. Comprueben ustedes mismos los estragos del combate. Exhaustos, doloridos. ¿Cuánto hace que están bailando? Diez días, quince, veinte, ya perdieron la cuenta. ¡Adelante, damas y caballeros, que ésta puede ser la noche definitiva! ¡La noche del triunfo! (Simula escuchar una pregunta) ¿El premio? Lamento no poder satisfacer tan legítima curiosidad, porque en esta maratón, señores, el premio es una sorpresa. ¡Sí, damas y caballeros, esta gente no sabe por qué baila! ¡Es la fe lo que los mueve! ¡La fe los hace bailar! Ciegos se dirigen hacia el final, hacia la exaltación o la derrota. Señores ¿quién entiende a los hombres? Yo no me atrevo. Están ahí, se agitan, se mueven, mueren... Se destrozan ferozmente. Y renacen, renacen, como insectos fugaces. Y sin embargo ellos, luchando a muerte con la indiferencia y con la nada, construyen sus frágiles obras, disponiéndose para la eternidad. Señores, si no fuera ridículo, sería una tragedia.”

ESCENA FINAL DE “EL VIEJO CRIADO” DE ROBERTO COSSA

ALSINA: —Me acordé de una anécdota muy graciosa. Pero por ahí te la conté.

BALMACEDA: —¿Cuál?

ALSINA: —De Charles de Soussens y Maturana.

BALMACEDA: —No me acuerdo.

ALSINA: —¿Seguro que no te la conté?

BALMACEDA: —Seguro. Dale; contala.

ALSINA: —Resulta que tenían hambre y Soussens no va y le dice: “¿No te parece mucho salame?”.

BALMACEDA: (*Neutro*) —¿Qué bárbaro! “¿No te parece mucho salame?”. Cómo me hace reír.

(El sonido de las sirenas crece. Alsina toma las barajas. Balmaceda mira hacia la calle)

BALMACEDA: —No creo que pueda tomar el ómnibus.

ALSINA: —¿Por qué?

BALMACEDA: —Empezó a nevar otra vez.

(Balmaceda cuelga la gorra en el perchero y se va a sentar frente a Alsina. Este reparte las barajas).

ALSINA: —¡Qué hermoso! ¡Cómo me gusta Buenos Aires cuando nieva!

(Las luces van decreciendo lentamente. Las sirenas inudan toda la escena. El juego de truco recomienza).

NOTA: Vale aclarar que la anécdota que cuenta Alsina, ya ha sido contada varias veces; que el partido de truco que juegan es intemporal y que en Buenos Aires sólo había nevado una sola vez y hacía casi cien años.

Pero este año también servirá para que se dé a conocer un autor que viene del Taller de Dramaturgia de Ricardo Monti y que, en poco tiempo, se transformará en uno de los protagonistas de las últimas décadas: Mauricio Kartun con “Chau, Misterix”.

1981 A 1983

Es el tiempo de Teatro Abierto, los años de una reunión generosa y contestataria, la unión de autores y directores y actores y técnicos para que el teatro argentino se muestre vivo. Allí están todos o casi todos. Y este hecho dará la vuelta al mundo. No es casual, entonces, que obras breves de autores contemporáneos reproduzcan todas las etapas del teatro nuestro. Las distintas corrientes estéticas parecen encontrarse en este fenómeno inolvidable. El país todo, y aunque sea por las páginas policiales, sabrá de la existencia de un movimiento teatral que se descubre independiente en el más amplio sentido. Actores renombrados como Carlos Carella, Luis Brandoni, Pepe Soriano, Jorge Petraglia, Leal Rey y Patrio Contreras; actrices como Cipe Lincovsky, Felisa Yeny, Rita Cortese, Virginia Lagos, Leonor Manso, Lucrecia Capello, Alicia Berdaxagar y Tina Serrano; y autores y directores como Roberto Cossa, Alberto Ure, Tato Pavlovsky, Germán Rozenmacher, Carlos Gandolfo, Julio Thaier, Griselda Gambaro, Raúl Serrano,

Carlos Somigliana, José Bove, Osvaldo Bonet, Carlos Gorostiza, Rubens Correa, Francisco Javier, Jorge García Alonso, Villanueva Cosse y Osvaldo Dragún se atrevieron con muchos más a conformar, por amor al teatro argentino de esos años oscuros, el primer Teatro Abierto 1981; y en 1982 y 1983, con otros nombres y con algunos de los nombrados, se repitió la generosa experiencia.

Nos atrevemos a recordar de esa suma inmensa de obras breves: “Decir sí” de Griselda Gambaro, “Gris de ausencia” de Roberto Cossa, “La cortina de abalorios” de Ricardo Monti, “El acompañamiento” de Carlos Gorostiza, “El nuevo mundo” de Carlos Somigliana, “La casita de mis viejos” de Mauricio Kartun, “Concierto de aniversario” de Eduardo Rovner, “De víctimas y victimarios” de Aarón Kartz, “Cumbia, morena, cumbia” de Mauricio Kartun, “El tío loco” de Roberto Cossa, “Príncipe azul” de Eugenio Griffero y “Caballero de Indias” de Germán Rozenmacher.

EL ACOMPAÑAMIENTO DE CARLOS GOROSTIZA

- TUCO: —¿Seguro que no te estuvieron hablando?
- SEBASTIÁN: —¿Quiénes?
- TUCO: —¡Esos!
- SEBASTIÁN: —No, no, ya te dije: para nada.
- TUCO: —Porque eso es lo que ellos quieren. “¡Volvé a la fábrica, que te falta poco para jubilarte! Me tienen podrido con eso. Seguro que no estuvieron hablando ¿no?”
- SEBASTIÁN: —Seguro, seguro.
- TUCO: —Je, mirá si voy a reaparecer como ¡el jubilado cantor! ¡Están locos, no te dije! Carlos Bolívar. ¿Te gusta?
- SEBASTIÁN: —Qué.
- TUCO: —Mi nuevo nombre artístico, Carlos Bolívar.
- SEBASTIÁN: —Sí, sí. No es feo. Aquella vez que cantaste en el club ... usaste otro nombre, ¿no?
- TUCO: —Ah, te acordás.
- SEBASTIÁN: —Claro. Como no me voy a acordar si vos...
- TUCO: —Bueno, olvidate.. Ahora todo va a ser distinto. Hasta el nombre. Me puse Carlos por el Morocho y Bolívar por San Martín.

PASAJE de “DECIR SÍ” de Griselda Gambaro

(Se acerca al espejo, se mira. Se acerca y se aleja, como si no viera bien. Mira después al HOMBRE, como si este fuera culpable).

HOMBRE: -No se ve. *(Impulsivamente con el que limpio el sillón y limpia el espejo. El peluquero le saca el trapo de las manos y le da otro más chico)* Gracias. *(Limpia empuñosamente el espejo. Lo escupe. Refriega. Contento)* Mírese. Estaba cagado de moscas.

PELUQUERO: -¿Moscas?

HOMBRE: -No, no. Polvo.

PELUQUERO: -¿Polvo?

HOMBRE: -No, no. Empañado. Empañado por el aliento. ¡Mio! *(Limpia)* Son buenos espejos. Los de ahora nos hacen cara de...

PELUQUERO: -Marmotas...

HOMBRE: -¡Sí, de marmotas! *(El Peluquero como si efectuara una comprobación, se mira en el espejo y luego mira al HOMBRE: Hombre rectifica velozmente)* ¡No a todos! ¡A los que son marmotas! ¡A mí! ¡Más marmota de lo que soy!

PELUQUERO: *(Triste y mortecino)* -Imposible.

PASAJE DE "EL TÍO LOCO" DE ROBERTO COSSA

(Se hace una pausa que es cortada por una voz que llega desde la calle. Es la de "El tío loco" que habla imitando a un andaluz).

TÍO LOCO: *(En off)* -¿Cómo de "iama" usted?

(La familia se sorprende. Todos se miran entre sí).

VIEJO UNO: -La policía... La policía...

MADRE: -¡Cállese, viejo! ... ¿Oyeron?

HUJO: -Pareció que era....

TÍO LOCO: *(En off)* -Le he preguntao cómo se iama usté.

(Todos se miran entre sí y no pueden creer lo que escuchan).

PEPA: *(Excitada)* -Es él... es él...

(Ante de que todos reaccionen ingresa, desde la calle, el Tío Loco. Es hermano del padre y tiene, aproximadamente, la misma edad. Su ingreso provoca la alegría y la sorpresa de todos, pero

nadie reacciona porque sigue el juego, una antigua rutina del Tío Loco).

TÍO LOCO: —Que le he preguntao cómo se iama ustedé.

TODOS: *(Menos Jacqueline)* —¡Pascual Angulo!

TÍO LOCO: —Te rompo el la-ra-li-la-la-li, lará.

(Todos contienen la risa porque el juego sigue).

JACQUELINE: *(A la Madre)* —El es...

(El padre la chista).

TÍO LOCO: —¿Y cómo se iama tu pare?

TODOS: —¡Angulo Pascual!

TÍO LOCO: —¡Te lo rompo igual!

(Ahora sí todos descargan la risa).

HIJO: —Tío Loco... ¿Qué hacés por acá?

TÍO LOCO: —¿Cómo qué hago? Vine a visitarlos.

HIJO: —Cruzaste Callao. ¿Cómo hiciste?

TÍO LOCO: —Me decidí. El 3 de marzo a las nueve de la noche. Estaba parado en la esquina de "La ópera"... en el cordón de la vereda... mirando hacia Pueyrredón y... ¡Zas! Fue como un impulso. Crucé Callao. Y una vez que crucé, me dije: "voy a visitar a la familia".

HIJO: —¿Cuánto hacía que no cruzabas Callao?

TÍO LOCO: —Cuarenta años.

PASAJE DE "LA CASITA DE LOS VIEJOS" DE MAURICIO KARTUN

MADRE: *(Resignada)* —Este hijo mío que no cambia más... *(Abraza a Rubencito y le besa la cabeza).*

PADRE: —Debe ser a los diecinueve, cuando se metió en política en la facultad, o a los treinta y ocho cuando se enamoró de la mujer del primo... en fin... está visto que esta noche no me deja escuchar el partido...

POROTA: —Lo vamos a recibir... *(va con Pocha hacia la puerta).* ¡Ojalá que sea a los diecinueve!

POCHA: —Estaba rico, ¿te acordás?... ¡pintita de intelectual!... se había dejado la barba...

(La escena queda detenida como en una foto fija. Luego de unos pocos segundos, la flaca figura de Rubencito se asoma desde su escondite, tras el sillón. Lento, apocado, recorre con la vista, una y una, las figuras inmóviles de sus vecinos, de sus padres. Se tapa con fuerza los ojos y sobreviene un súbito APAGÓN).

1983

A finales de este año volvemos a vivir en democracia y nuevamente tenemos un presidente elegido por la mayoría, cosa que desde mi nacimiento ocurría muy de tanto en tanto (1946, 1952, 1958, 1973, 1974). De más está decir que nuestra generación y su teatro vivió más tiempo en la tiniebla que en la luz. Sin embargo, el buen teatro argentino no dejó de crecer y desembocó en un Teatro Abierto.

En el '83, las poéticas del espectáculo se abren y resbalan hacia el rock nacional y sus alrededores: el flaco Spinetta, León Gieco, Mercedes Sosa, Rodolfo Mederos y el gran Charly García. Todos vimos esa teatralidad musical que alertó y robusteció a la muchachada del teatro alternativo. ¿O acaso los recitales de todos ellos no se metieron en el espacio escénico y le dieron al teatro nacional la obligación de hacerse interminable, con textos desbocados; improvisaciones e imágenes inesperadas, mixturas inimaginables, desparpajos y disparates de todo tipo. Entonces salitas, garajes, sótanos, salones, calles, plazas y teatros convencionales dados vuelta como un guante, fueron múltiples teatros empujados por esa fusión estrepitosa y musical que se había adueñado del espacio escénico argentino. Y de ahí en adelante, todo fue permitido y nos perdimos apasionadamente en un gigantesco Di Tella.

1984

Muere en París Julio Cortázar, dejando una de las obras literarias más significativas de la literatura nacional, y entre tantos buenos cuentos y novelas, algunas piezas teatrales. Uno de esos textos para el teatro se denomina "Nada a Pehujó" y allí Cortázar juega con un absurdo muy sutil.

PASAJE DE "NADA A PEHUAJÓ" DE JULIO CORTÁZAR

MAÎTRE: —Es hora de cerrar, Usía.

- JUEZ: *(Sobresaltado)* —¿Eh? ¿Qué? Ah, sí. La cuenta por favor.
- MAÎTRE: —Cuenta saldada, Usía.
- JUEZ: —¿Cómo?
- MAÎTRE: —Saldada, digo.
- JUEZ: —No entiendo. *(Sobresaltado)*. ¿Por qué me mira así?
- MAÎTRE: —A la hora de las cuentas, es bueno mirarse en los ojos. Pero en realidad, yo no lo estoy mirando a usted. Más bien miro a través.
- JUEZ: —¿A través?
- MAÎTRE: —Miro todo lo que es como usted. Miro mi vida.
- JUEZ: *(Inquieto)* —Su vida... *(Volviéndose hacia la puerta, angustiado)* ¡Vassli Alejandróvich!
- MAÎTRE: —No hay nadie, Usía. Ya no hay nadie de este lado. Solamente usted.
- JUEZ: —¿Solamente yo? *(Alza asombrado una mano, señalando al maître)*
- MAÎTRE: —Oh, yo... Yo no soy. En realidad no soy. Usted me ve, pero no me mira. Me ve a la fuerza, porque es una visión impuesta. No puede no verme, estoy ahí. Antes, en cambio, me miró muy bien, días y días.
- JUEZ: —¿Antes?
- MAÎTRE: —Sí. En otro lugar... donde yo no era un maitre.
- JUEZ: *(Enderezándose poco a poco)* —En otro lugar)... Sí... Antes ... En otro lugar... Un hombre de estatura mediana.... Tiene un tatuaje en el brazo izquierdo, que representa...
- MAÎTRE: *(Corriendo la manga izquierda de la chaqueta)* —Un ancla y una serpiente.
- JUEZ: —¿Pero cómo... cómo? *(Se tambalea, aferrado al borde de la mesa)*. ¡Es... es una psadilla! ¡Estoy dormido... estoy soñando! ¡No... no! ¡Estoy dormido!
- MAÎTRE: —La gran solución, ¿verdad?
- JUEZ: *(Con un alarido)* —¡Carlos Fleta!

1984, 1985, 1986, 1987

Los Festivales de Teatro Latinoamericano de Córdoba nos reencuentran con el teatro de nuestros vecinos latinoamericanos y nos dan a conocer un grupo valioso, La Cochera de Córdoba con dirección de Paco Giménez y dos espectáculos atrevidos: “Delincentes comunes” y “Choque de cráneos”.

En Buenos Aires el público corre de una sala a otra para ver los nuevos estrenos de la euforia democrática: “Los compadritos” de Roberto Cossa, “Salsa criolla” de Enrique Pinti, “Potestad” de Eduardo Pavlovsky, “Krinsky” de Jorge Goldenberg,

“Made in Lanús” de Nelly Fernández Tiscornia, “Puesta en claro” de Griselda Gambaro, “Vincent y los cuervos” de Pacho O'Donnell, “¡Moreira!” de Carlos Pais, Peñarol Méndez y Sergio De Cecco, “Tango varsoviano” de Alberto Félix Alberto, “Yepeto” de Roberto Cossa, “Pericones” de Mauricio Kartun, “Antígona furiosa” de Griselda Gambaro, “Pablo” de Eduardo Pavlovsky, “Cabaret Bijou” de Alfredo Zemma y una suma de espectáculos irreverentes que vienen del “off” con los nuevos colectivos teatrales: “Clú del Claun”, “La Banda de la risa”, “Los Macocos”, “Las gambas al ajillo”, y el príncipe de todos ellos: Batato Barea.

Lejos de los grandes centros teatrales, Hugo Sacoccia da a conocer un texto que será representado por muchos equipos del teatro de provincias y que recorrerá los centros educativos, “Modelo de madre para armar”.

En el noroeste argentino hay dos jóvenes autores que llaman la atención con sus propuestas. Uno es Carlos Alsina, autor y director, quien da a conocer “Limpieza”, una pieza que narra la persecución de los mendigos tucumanos por parte del gobierno del general Bussi. Y el otro es Jorge Accame, quien comienza a trabajar junto al grupo teatral jujeño de Tito Guerra, para gestar dos trabajos muy aplaudidos en las Fiestas Nacionales: “Manta de plumas” y “Pajaritos en el balero”.

En París muere Copi y los argentinos comenzamos a conocer y valorar algunas de sus obras: “Evita”, “Cachafaz”, “La mujer sentada” y “Una visita inoportuna”.

1988

Con el estreno de “El partener”, Mauricio Kartun se suma a ese grupo de autores reconocidos de los que siempre se espera algo más. Y con este texto, comienza a adentrarse en una poética de la marginación que nos devolverá personajes entrañables como Pachequito.

FRAGMENTO DE “EL PARTENER”, DE MAURICIO KARTUN

(Pasajes del diálogo entre el padre y el hijo).

- PACHECO: —Así que nos volvemos a encontrar. La vida es una trenza gaucha con tientos que no paran de cruzarse.
- NICO: —Hace tres meses que lo busco. Me dijeron en Variedades que estaba acá en Campana.
- PACHECO: —¿Y en Variedades sabían?
- NICO: —Llegó una denuncia del buffetero de una peña. Por ponerse en pedo y...

- PACHECO: —¡Hable propiamente! ¿O no lo he educado yo a usted? ¡Ebriedad se llama la infracción! Así pone la ley.
- NICO: —Sí. Por ebriedad y por querer culearle a la mujer
- PACHECO: —¡Loco celoso! Qué me iba a gustar esa vaca.
(...)
- PACHECO: —El dúo no va, Nico.
- NICO: —¿Cómo no va? Soy su partener. ¿Qué hace un partener solo en la vida?
(...)
- NICO: —Me llega a tocar de nuevo; lo cago mordiendo.
- PACHECO: —No me des ese disgusto...
- NICO: —¡A mí no me toque!
- PACHECO: —No me basuries, hermano.
- NICO: —¡No soy su hermano! ¡Soy su hijo!
- PACHECO: —No te hagas odiar al cuete. ¡Soy blando pero de abajo, arriba no aguanto montura!
- NICO: —¡No se haga el Cafrune, viejo forro!

También en este año el Sportivo Teatral sorprenderá a la crítica con “Postales argentinas” de Ricardo Bartís y Pompeyo Audivert, un espectáculo que recorrerá los festivales hispanoamericanos y que iniciará una corriente muy sólida y eficaz para este equipo de trabajo: recrear libremente ciertos textos y ciertos autores claves de nuestro teatro nacional y del teatro universal. Este espectáculo, por ejemplo, es metáfora de un irreverente sainete contemporáneo.

FRAGMENTO DE “POSTALES ARGENTINAS” DE RICARDO BARTÍS Y POMPEYO AUDIVERT

- MADRE: —¡Envido, Héctor!
- HÉCTOR: (Sonríe) —¡Real envido!
- MADRE: —¡Falta envido!
- HÉCTOR: (Contentísimo) —Quiero treinta.
- MADRE: —Tomo cuatro.
- HÉCTOR: —¿Cómo cuatro, mamá, si estamos jugando al truco?
- MADRE: —¡Quiero retruco!
- HÉCTOR: —Está haciendo trampa, ¡mamá!
- MADRE: —Trampas... ¿quién dijo trampas?
- HÉCTOR: —Yo dije trampas.
- MADRE: —No debes hacer trampas, Héctor. Quiero el billete.

- HÉCTOR: *(Confundido)* –Pero mamá...
- MADRE: *(Haciendo pases)* –El billete, Héctor. *(El billete es un pedazo de diario de aquellos que ha comido Héctor. El se lo da. Ella lo rompe en dos)* Aquí está, van cincuenta y cincuenta más...
- HÉCTOR: *(Desesperado)* –¡No los rompa, mamá! ¡Son cincuenta pampeanos! ¡Además, se puso una carta en la manga, mamá!
- MADRE: –¡Sí, sí, pero gané la mano! *(Sigue rompiendo el billete)* Abro con cien, van cien más.
- HÉCTOR: *(Fuera de sí. Se levanta y se avalanza sobre ella. La ahorca)* –¡Vieja inmunda! *(Vuelve en sí, horrorizado. Cree que ella murió y lloriquea con sus ojos de vizcacha alucinada. Avanza hacia el público)* He matado a mi madre.
- MADRE: *(Reincorporándose)* –Treinta y tres de mano, ¡chinchón!
- HÉCTOR: *(Luego de sorprenderse, al público)* –Comprendí, como todos ustedes, que mi madre es inmortal.

(Bandoneón. Apagón).

1989

Ricardo Monti retorna a la lúcida costumbre de revisar la historia nacional y estrena, con su dirección, “Una pasión sudamericana”. Javier Margulis, hacedor de un teatro de imagen, presenta un espectáculo titulado “Ritual de comediantes”. Y el Sportivo Teatral, comandado por Ricardo Bartís, comienza a tener fuertes resonancias en el teatro hispanoamericano con su espectáculo “Postales argentinas”, donde Bartís comparte la escritura con Pompeyo Audivert.

PASAJE DE “UNA PASIÓN SUDAMERICANA” DE RICARDO MONTI

- BRIGADIER: –¿Cuánto falta para que rompa el día?
- EDECÁN: –Un par de horas, señor.
- B: –Habrà batalla.
- E: –Vaya a saber, señor. El enemigo no hace más que escurrirse.
- B: –¿Sigue moviéndose, eh?
- E: –Parece que se aleja.
- B: –Amaga, hace fintas. Pero elude la pelea. ¿Qué le pasa al loco? ¿Por qué no pelea? Venía a comerse al mundo ¿Y ahora baila minué?
- E: –Así son estos, señor. Cojones de humo.
- B: –Vaya a saber. Como hace tanto que llueve... Por ahí no les gusta

pelear en el barro. Es gente limpia.

E: -Sí, señor Brigadier.

B: -Esta tierra... siempre en la oscuridad. Como un animal dormido. Puro barro, sangre y fiebre. Y estas gentes que vienen con sus cartas topográficas, soñando guerrear como en Europa. Andan como locos por el desierto, persiguiendo la fábrica de espejismos... Quiero comerles el corazón. Romperles sus pechos blancos, arrancarles el corazón con los dientes y arrojarlo al barro, a las patas de los caballos.... Pero no hay que descuidarse, Corvalán. Porque ellos no son nada pero el que los manda gobierna los mares y tiene vapores para traer su civilización.

E: -Señor, vea que han amarrado a nuestros paisanos a la boca de sus cañones. Degüellan a niños y ancianos. Incendian pueblos, iglesias, y violan mujeres.

B: -¿Y?

E: -No son civilizados, mi Brigadier. Son bárbaros.

B: -No, son civilizados. También leen libros, escriben versos.

E: -Señor... si es por los versos... nuestros paisanos saben mucho.

B: -¡Pero la cuestión es escribirlos, hombre! ¿Cuándo lo va a comprender usted? ¡Qué bruto es! ¡Qué animal! ¿Cómo se puede mandar con esta gente? ¿Quién sabe versos? ¿Usted sabe versos?

E: -Yo no, Brigadier.

B: -¿Quién puede guerrear sabiendo versos?... ¡Orden general!... ¡Al soldado que sepa versos, que lo fusilen por maricón!

1990 - 2017: LOS ÚLTIMOS AÑOS

El cuadro de la Última Escena de estos años es imposible de pintar y, si se pinta, es de nunca acabar, porque la mayoría de los actores que pupulan en él no cesan de entrar y salir y de salir y volver a entrar al marco. Aunque sí podemos sospechar que algunos de ellos ya han sido retratados y quedarán fijados en él: Kartun, Bartís, Gambaro, Monti, Banegas, Szuchmacher, Yusem, Spregelburd, Alvarado, García Whebi, Giménez, Pavlovsky, Briski, Manso, Audivert, Daulte, Veronese y algunos más que nos basta con nombrarlos por el apellido. El resto aún se está acomodando, saliendo y entrando o recién llegando. Lo cierto es que la tela y el marco del cuadro de la Última Escena argentina no da abasto, pero empujando y empujando van a ir entrando todos poco a poco: Ciro Zorzoli, Romina Paula, Gustavo Guirado, Lola Arias, Luciano Delprato, María Marull,

Ariel Sampaolesi, Daniela Martín, Enrique Federman, María Merlino, Juan Carlos Cartas, Sacha Barrera Oro, Alberto Moreno, Claudio Tolcachir, Valeria Follini, Marcelo Padelín, Romina Mazzadi Arro, Marcelo Allasino, Lautaro Vilo, Claudia Cantero, Silvio Lang, Carlos Werlen, Patricia García, Nelson Valente, Tito Guerra, Andrea Garrote, Jorge Villegas, Oscar Lesa, Osqui Guzmán, Carlos Correa, Guillermo Cacace, Rody Bertol, Juan Parodi, Claudio Martínez Bel, Guillermo Troncoso, Analía Couceyro, Alberto Moreno, Gustavo Tarrio, Edgardo Dib, Gustavo Bendersky, Raúl Kreig, La Cochera, Manojó de calles, Documenta, Cirulaxia Contraataca y etc.

PASAJE DE "EL SUEÑO INMÓVIL" DE CARLOS ALSINA.

LA VIEJA: —El Marchante está llegando... ¡Pase! Es primavera.

EL MARCHANTE:

—Sí, aunque esta vez llegó más lenta.

LA VIEJA: —¿Cómo es eso?

EL MARCHANTE:

—Caminé demasiado. Traigo cosas nuevas.

LA JOVEN: —¿Puedo ver?

LA VIEJA: —Calma. Ya mostrará lo que ha traído.

LA JOVEN: —¿De dónde viene?

EL MARCHANTE:

—De lejos, de muy lejos.

LA JOVEN: —¿De atrás de las montañas?

EL MARCHANTE: —De aún más lejos. He llegado hasta la costa.

LA VIEJA: —No le creas. No es posible llegar hasta la costa.

EL MARCHANTE:

—Es verdad. He visto el mar.

LA JOVEN: —¿El mar?

LA VIEJA: —No mienta. El mar está al otro lado del mundo. Muy pocos lo conocen.

EL OLVIDADO: —El Alemán lo conocía.

EL MARCHANTE:

(Sin poder ver nada) —¿Quién habla?

EL OLVIDADO: —Contaba casos del mar y la gente lo escuchaba embelesada.

LA VIEJA: —No haga caso. Son voces que quedaron con el tiempo.

TEXTOS INICIALES QUE RELATAN LOS AYUDANTES DEL CONDUCTOR DE LA HISTORIA,
EN "MARTHA STUTZ" DE JAVIER DAULTE

AYUDANTE 1: —El dieciocho de noviembre de mil novecientos treinta y ocho, en horas de la tarde, una niña de nueve años llamada Martha Ofelia Stutz, salió de su casa en el barrio San Martín de la ciudad de Córdoba para comprar algunas revistas.

(Pausa).

Jamás regresó.

AYUDANTE 2: —La desaparición de la menor dio lugar a uno de los más sensacionales procesos que hubo en la Argentina.

(Pausa).

Por supuesto, el caso nunca fue dilucidado.

(Se enciende el velador del Conductor).

CONDUCTOR: —Los hechos.

AYUDANTE 2: —Marthita salió de su casa luciendo un vestidito azul con puños rojos y pollera tableada y con un moño blanco en el pelo... Medias tres cuartos blancas. Zapatos negros... Ropa interior blanca con un pequeño moño rosado en la parte delantera.

Diálogo final de la historia.

MUJER/NIÑA: —Antonio...

SUAREZ ZABALA 2:

—¿Qué?

MUJER/NIÑA: —Me parece... que no quiero volver a mi casa.

SUAREZ ZABALA 2:

—No te preocupes. No vas a volver.

PASAJE DE "EL CRUCE DE LA PAMPA", DE RAFAEL BRUZA

(Alvarito guarda las cosas en el bolso. Ambos se incorporan. Alvarito sigue con el revólver en la mano, Villafañe lo mira de reojo).

VILLAFÑE: —Me siento avergonzado. Guarde el revólver. No hace falta. Yo... sentía que todo era inútil. Este lugar... esta nada es demasiado. Extrañaba.

- ALVARITO: —¡El culo extrañaba usted! (*Villafañe ríe*) Yo lo que extraño es poder mirarle las tetas a las mujeres. Así que imagino. A veces una me habla y yo pienso: “esta debe tener un hermoso par de tetas”. Por la voz me imagino. Alguna me deja que las toque. Las conmuevo. Les digo que ahora mis ojos son mis manos y se las toco un rato. En la llegada de la maratón siempre hay muchas mujeres. Yo nunca gané, pero siempre me hacen subir al podio. Como ejemplo de perseverancia, ¿vio? Yo hago el que tropiezo, pongo las manos adelante y le agarro las tetas a la que está más cerca. ¡Cosa linda las tetas! (*Carga el bolso*) ¿Seguimos?
- VILLAFANE: —¡Seguimos! (*Toma aire*) Todas estas borrascas que nos suceden, son señales que presto ha de serenar el tiempo.
- ALVARITO: —¿Otra vez Cervantes?
- VILLAFANE: (*Sorprendido*) —¿Lo conoce?
- ALVARITO: —No. Es usted que se repite.
- VILLAFANE: (*Ríe*) —¡Demos ese paso, Alvarito! Salgamos del medio.
- ALVARITO: —¡Hacia los Andes!

PEQUEÑA ESCENA DE LA HISTORIA QUE TRANSCURRE EN UN PROSTÍBULO DE JUJUY,
EN “VENECIA” DE JORGE ACCAME

- MARTA: —Está bien. Escuchen. ¿A Venecia hay que ir en avión? Bueno, vamos a hacer nosotras el avión. ¿En Venecia hay calles de agua? Vamos a hacer nosotras las calles de agua.
- GRACIELA: —¿Qué? ¿Te rechiflaste?
- MARTA: —La llevamos al Lago de Popeye. Pero la Gringa se va a creer que está en Venecia.
- GRACIELA: —¿Al Lago de Popeye? (*Marta asiente, Rita la mira*). Pará, ¿cuál es el Lago de Popeye?
- MARTA: —Ese que está antes de la subida de Ciudad de Nieva. Ese, pues, donde alquilan botes.
- CHATO: —Enfrente a Cuyaya, cerca de las paradas de colectivo.
- GRACIELA: —¿Pero qué vamos a hacer nosotras allí? Lleno de familias, chicos.
- RITA: —No. Podemos ir a la noche que no hay nadie por los mosquitos.
- CHATO: —Los lunes y los martes ni los mosquitos van por ahí.
- RITA: —¡Como para macho! Marta, sos un genio.
- MARTA: —Tenemos que conseguir algunas cosas: dos o tres cóndores.
- GRACIELA: —¿Para qué?

- MARTA: -Para cuando la Gringa crea que estamos volando, soltamos los cóndores.
- GRACIELA: -Si la Gringa no ve ni mierda.
- MARTA: -Para que escuche el ruido de las alas.
- CHATO: -Para los efectos especiales.
- RITA: -Claro, pues. Vos anotá, Chato. *(A Marta)*. ¿Cuánto dijiste?
- MARTA: -Lo que haya.
- RITA: -Y el avión, ¿dónde lo vamos a armar?
- GRACIELA: -Cierto, ¿dónde?
- MARTA: -Y allá, en la playa del río. Bien cerquita del lago de Popeye. Así apenas bajamos del avión, la tiramos a la Gringa en "las calles de agua"
- RITA: -Está bien eso, ¿no?
- GRACIELA: -Bueno, vamos, vamos.

(Salen Graciela y Rita)

- MARTA: -Vamos a ir todos a Venecia, qué joder.

(Sale Marta)

- CHATO: -¿Qué ganas de macanear tienen estas chinitas. *(Se queda pensando)* ¿Y de dónde saco yo ahora los tres cóndores?

TEXTO DE "LOS MURMULLOS" DE LUIS CANO

"Ustedes los aquí presentes. Hacemos una obra de la que esperamos algo pero no somos capaces de nada. Caemos tan abajo como podemos. Muy preferible entonces un teatro de réplicas lo suficientemente mediocre como para obtener un éxito inmediato. Sin cuerpos sin muerte. Esto es una cuestión de asco. El penoso espectáculo de la culpa."

BREVE PASAJE DE LA ESCENA 5 EN "EL BUMBUN", DE MANUEL CHIESA

- FERRO: -¿Por qué salvó al perro blanco?
- LEO: -¿Qué?
- FERRO: -Mejor digamos, ¿por qué mató a la anciana?
- LEO: -¿Qué importa....?
- FERRO: -¿Por qué matar una anciana?
- LEO: -Te voy a decir por qué, porque la anciana me miró aterrada, sí...

la vieja se aterrorizó cuando vio que venía a toda velocidad, estaba encandilada y estaba encandilada y se tapaba los ojos con una mano. En cambio, el perro se detuvo... simplemente me observó, le brillaron los ojos... y nada más... *(Pausa)*. En ese momento no pensé, aceleré y pisé a la vieja. Creo que fue un acto de justicia.

FERRO: —¿Matar una anciana es un acto de justicia?

LEO: —No, un perro blanco en medio de la noche es un acto de justicia...
¿O no?

ESCENA FINAL DE "MUJERES SOÑARON CABALLOS" DE DANIEL VERONESE

(Segundo y tercer disparo. En la espalda. Ulrika grita. Se lleva las manos al cuello. Bettina, enmudecida, no puede creer lo que ve. Lucera apunta nerviosamente a uno y otro cuerpo muerto como si fueran a moverse. Larga pausa)

BETTINA: —Dios mío... Los mataste, Lucera, le disparaste a... Roger... mi querido.

ULRIKA: —Callate, Bettina. Calmate, Lucera. Dejá el revólver ahora. Ya está, los mataste, están muertos. ¿Eso querías hacer? Tranquilízate ahora. ¿A quién más...?

LUCERA: —¿Qué...?

ULRIKA: —Tranquila, dame el revólver... ya está... todo va a estar... Iván, tratá de...

(Lucera apunta instintivamente a Iván. Iván se queda petrificado. Luego apunta a Ulrika y dispara. Ulrika casi ni grita. Seguidamente dispara a Bettina que chilla como un cerdo. Larga pausa)

IVAN: —Lucera... ¿qué estás haciendo... Lucera?

LUCERA: —¿Qué hice?

IVAN: —Tranquila. Yo no me voy a mover.

(Lucera petrificada parece no oírlo). Hay que avisar a alguien...

(Lucera lo apunta). No, yo no soy una persona violenta, yo no...sé pelear ¿Por qué yo?

LUCERA: —¿Por qué vos no?

¿Hay una sola forma de violencia?

Hay un nuevo tipo de violencia en el aire. Obviamente yo nunca mataría. No soy del tipo de personas que lo haría.

No sé bien qué pasó pero de pronto los dos viejos que me habían

acompañado antes desde el sótano entraron al cuarto. Atraídos, quizás, por los disparos. Se acercaron a la mesa. Observaron el cuadro de situación. El viejo miraba especialmente una botella vacía que Bettina aún sostenía en la mano. La vieja tomó la botella. Y los dos salieron al pasillo. Los seguí. Juntos sin hablar bajamos los tres pisos. Al llegar a la planta baja bajamos un piso más por una pequeña escalerita de hierro. Tomamos un corredor hasta el fondo del edificio. Hacia el final, una luz blanquecina iluminaba la puerta de un cuarto ruinoso y oloriento.

El viejo abrió la puerta. Entraron y se sentaron en una especie de cama armada en el suelo con un viejo colchón destrozado. A un costado había unos largos y profundos bebederos con agua sucia. El fondo del cuarto estaba oscuro, no se veía nada, pero se podía intuir unos animales corpulentos que pateaban el piso.

Volví a mirar a los viejos. El viejo apretaba la botella vacía contra su cuerpo para entibiarla, mientras la vieja acariciaba y besaba a un niño o a una niña inexistente. Acariciaba el aire. Besaba el aire. Y los dos sonreían como locos ante la nada que yo veía. Sus ojos, entonces, comenzaron a parecerseme familiares y me reconocí en ese estado. Hubo veces en que yo también sentí una puntada en los riñones como una larga aguja y sonreí de todas maneras. Fue un gesto que me arrancó la piel del cuerpo pero me conectó con la vida. Si esos dos ancianos no hubieran aportado aquella señal, aquellas caricias, yo me habría asfixiado.

Y pasó lo inevitable, lo que estaba necesitando que pasara desde hacía años: una gran estampida de animales se desató por el cuarto. Ahora podía empezar a distinguir qué había en el fondo. Impetuosos. Ardientes caballos. Eran caballos de distintas razas y tamaños. Hermosos caballos. Era una visión maravillosa. Se venían hacia mí. Descé subirme a uno de ellos y escapar lejos. Lejos. Pero pasaban a mi lado sin verme. Nerviosos. Altaneros y recios. Sólo podía atinar a mirarlos pasar. Embelezada. Dulcificada... Iván...

IVAN: —¿Qué?

LUCERA: —Estoy embarazada, Iván.

FRAGMENTO DE "MUÑECA" DE ARMANDO DISCÉPOLO REELABORADO POR RICARDO BARTÍS CON EL SPORTIVO TEATRAL

(Entra Muñeca. Los hombres van cayendo)

ANSELMO: —¡Ah, volvió! ¿Qué quiere? ¿Qué necesita? ¿Dinero? ¿O ha vuelto por mí?

MUÑECA: —La bombacha, quiero que devuelva mi bombacha.
(Habla en francés acerca de la bombacha)

ANSELMO: —¿Qué dice? *(Muñeca parada. Anselmo arrastra los cuerpos de los hombres. Los apila)* ¿De dónde viene? ¿En qué cueva estuvo escondida? *(Riéndose)* ¿Te llevó Dios? ¿Lo querés? ¿Lo querés mucho? Si no fuese así te echaba: ¡¡fuera porquería!! ¡¡Me das asco, asco!! No quiero saber la verdad. La verdad es fea, terrible, derrumbante. Te conozco bien. El eterno enemigo. Siempre diferente y siempre el mismo. Muñeca, muñequita, irresistible, indestructible, te conozco, sólo me dejarás cuando muera. ¡Qué miserable soy!... A otras, a cien como vos, las expulsé por... nada, por... cansancio, por hartazgo; a otras, a cien como vos, más lindas que vos les he cerrado la puerta para que mendigaran desde el umbral; y a vos, infame, indigna, traidora, te perdono, te acepto... ¡Hablá! Quiero oírte.

MUÑECA: —Esta noche no.

ANSELMO: —Hablá. Llevo en mis oídos esa maravillosa música.
(Ella canta)

MUÑECA: —¡Basta! ¡Basta!

ANSELMO: —¡Cómo me gustaría saberlo todo, entenderlo todo!

"LA MUERTE DE MARGUERITE DURAS" DE EDUARDO PAVLOVSKY

(Texto y actuación de Eduardo Pavlovsky con dirección de Daniel Veronese).

Algunos breves pasajes de este espléndido monólogo crepuscular donde Pavlovsky repasa su vida a partir del hecho asombroso de contemplar la muerte de una mosca.

"Estaba sobre una pared blanca creo que era una pared blanca color violáceo de ese me acuerdo negro violáceo.

Estaba inmóvil casi muerta pensé me acerqué muy cerca para mirarla apenas se movían algunas de sus patas.

Casi muerta pensé parecía muerta nunca había pensado en las moscas sólo para maldecirlas.

Sentí respeto por su quietud por esa quietud que anticipaba el final.

Una soledad digna –pensé- eso había dignidad en sus últimos momentos sentí la presencia de la muerte –como si la muerte se pudiera ver... materialmente.

¿Por qué tan sola? Pensé tendría hijos sabrían que se estaba muriendo.

Se daría cuenta la muerte por fuera y por dentro.

Sólo resignada a morir sola porque no había más moscas cerca no divisé ninguna pensé si el ritual de la muerte en las moscas consistía en morir en absoluta soledad... Tal vez las demás huyen porque les horroriza la muerte se escapan para no verla morir.

Hacen lo que nosotros no nos animamos... pensé

Pensé en su vida cuánto vive una mosca dos-tres días muy poco.

(...)

La descubrí en el piso había caído de la pared al piso yacía muerta inmóvil.

Miré el reloj las tres y veinte ¿a qué hora habría muerto? ¿Cuánto dormité? Desconté dos minutos tres y dieciocho había sido la hora del deceso.

Los últimos minutos de una mosca común tal vez desterrada a la soledad.

(...)

Pensé también que la había acompañado más de media hora pensé en los solitarios del mundo quería ponerle el nombre de algún gran solitario o solitaria Marguerite Duras.

Ha muerto la mosca Marguerite Duras grité estaba feliz al encontrar un nombre.”

ESCENA 13 DE "LO SABÍAN LOS TRES", DE NORMA CABRERA Y SILVIA DEBONA

(Franz recostado en el banco, con la cabeza en el regazo de Max. Ambos miran a Dora, que continúa tirada en el piso)

FRANZ: –¿Cuánto tiempo lleva así?

MAX: –No lo sé.

FRANZ: –¿Qué quiso decir con eso de que no me descuenta?

MAX: –Que quizás alguien te escriba escribiendo.

FRANZ: *(Se incorpora sorprendido)* –Imposible.

MAX: –Nunca te vi levantar una pluma.

FRANZ: –Qué tontería.

MAX: –Y a qué se debe tanta furia, entonces.

FRANZ: –Max...

MAX: –No sé qué realidad compartimos. Sé que ella está caída, sin levantarse, y pienso en la colina, y en el vestido transformándose en huesos. Sé que es verdad mi dolor, no importa quién lo haya escrito. Y sé que estás sentado al lado mío. No necesito saber más.

FRANZ: –Gracias.

MAX: –De nada.

FRAGMENTO DE "EL SECRETO DE LA LUNA" DE JULIO BELTZER

TEODORA: *(Agarrando con fuerza los brazos que le aprisionan las piernas los arranca y empuja a Genarito al suelo) –¡Que me suelte, le dije! (Grita agresiva) Parece una garrapata. (Genarito cae al suelo, de rodillas. Primero se escucha un ruido de huesos quebrados. Luego se escucha un ruido como de lomo de animal que golpea contra el piso. A Genarito se le comienza a caer como en cámara lenta la cabeza. Luego saca de su bolsillo un cordón con el que frenéticamente se ata los pies. Teodora se baja como puede, rápido de la silla. Entre llantos) Perdón, mijito, perdón... (Se acerca a él, se arrodilla, pone la cabeza del muchacho sobre su regazo, se desprende los botones del vestido negro hasta casi la cintura; saca el pecho izquierda y se lo da. Genarito se abraza a ella y chupelea primero rápido y fuerte, luego despacio, despacio. En tanto lo hamaca) ¡Ah...! Los hijos, los hijos... Nunca se desprenden de una. Por ahí parece que sí. Toman el envión y parece que van a volar. (Se ríe triste. Luego)... ¿Y después? Después no. Una se da cuenta que si no es con la ayuda de la madre no pueden. Vuelan, vuelan, pero cuando caen heridos vuelven pa' las casas. Son frágiles... ¿No es cierto, mijito? (Saca una tijera del bolsillo de su batón y comienza a cortar algunos de los hilos que atan los pies de Genarito) Por eso usted cría pajaritos. Y por eso le digo: no le ate las patitas. No sea hereje. No los encierre, déjelos volar, mijo. Pero usted... (Suspira y vuelve a sonreír triste. Mientras le acaricia el pelo renegrido)... Usted no me hace caso. Los encierra en esa jaula grande y encima los ata. Si hay que ser sanguinario, pué. Un día de éstos los voy a soltar a todos. Claro... (Piensa por un momento. Reacomodándose en el piso de tierra)... pero si*

nunca practicaron... quién sabe si pueden volar...

PASAJE DE "ALMAS FATALES" DE JUAN HESSEL

LEOPOLDO: *(A Emilia)* -No entendiste nada. Estás enferma. Me engañaste, no tenés retorno, no tenemos retorno. Ni usted, ni mi hijo, ni yo. Yo soy el culpable, voy a acabar con este delirio, no se puede seguir. Polo, fuiste demasiado lejos. Emilia, perdóneme, yo la contagié. Hay que detener esta enfermedad.

(Leopoldo se mata. Silencio)

EMILIA: -Está aquí, todavía está con nosotros, lo siento, no hay que dejarlo ir. Sí, está aquí, necesito un recipiente. Polo ¡un recipiente!

POLO: *(Entregándole un cajón)* -Aquí tiene un recipiente.

EMILIA: -Qué hacés pelotudo. ¡Vos sos el recipiente!

POLO: -¿Para qué?

EMILIA: -Para guardar el alma de tu padre.

POLO: -Esto no puede ser posible.

EMILIA: -No hay tiempo que perder, vení, no seas cagón, dejálo entrar.

POLO: -No, no puedo.

EMILIA: -Así, así... Así, así... Dejálo entrar, que entre todo, permití que el talento de tu padre ingrese a vos. Así, así... ¿Leopoldo? ¿Estás ahí? ¿Estás? ¡No, no está! Vení para acá, queda poco tiempo, intentemos de nuevo, dejalo entrar. Así, así, así... ¿Leopoldo? ¿Estás ahí? ¡Sí! ¡Está! ¡Lo logramos! Leopoldo, mi Leopoldo, ahora escriba.

POLO: -¿Qué? ¿Escribo?

EMILIA: -Sos Leopoldo, ahora escribí, quiero escuchar sus bellas palabras.

POLO: -Yo no sé escribir a máquina.

FRAGMENTO DE "LA VARSOVIA", DE PATRICIA SUÁREZ

RACHELA: -El se prendó de mí apenas me conoció. La casmentera le señaló a mi hermana Edit, la que es tonta. Precisamente porque es tonta. Pero él se enamoró de mí. Yo era virgen; él puede dar fe. Era junio, era el verano. El no contaba con que se enamoraría de mí.

MIGNÓN: *(Con arcadas)* -Dios mío.

RACHELA: -Usted se había quedado en París, comprando ropa. Venía en un tren. Usted llegó en agosto. Festejamos su cumpleaños en mi casa. Le dijo a mi madre que usted cumplía veinticinco años. Le dijo que usted se llamaba Magdalena, pero que la apodaban Mignón.

¡Por Dios! ¿Cree que la gente es tonta? ¿Qué clase de muchacha judía, hebrea, como usted dice, podría llamarse Magdalena? Es muy traviesa, Ester. Su padre era rabino. Un hombre santo, sin duda. Dejó de mencionar su nombre cuando usted se marchó a la Argentina. Su padre es conocido de mi padre. En la época en que viajaba a Varsovia, se veían. Usted está muerta para su padre, ¿lo sabía? El nunca revela que ha tenido una hija que marchó a la Argentina para...

(Mignón se dobla en dos para vomitar. Rachela le alcanza el balde en que ha vomitado ella)

RACHELA: —Quédese tranquila, no la ve nadie.

MIGNÓN: *(Desesperada)* —¡No le creo nada! ¡No le creo!

RACHELA: *(Con aire de suficiencia)* —Respire profundo.

MIGNÓN: —Cuando lleguemos a la Argentina, la voy a hacer matar.

RACHELA: —¡A mí! Yo valgo treinta y cinco mil rublos, no lo olvide.

MONÓLOGO INICIAL DE "LA ESCALA HUMANA", DE SPREGELBURD, DAULTE Y TANTANIÁN

MINI: —Lo que más me llama la atención es que yo haya ido hasta el mercado con el cuchillo para el pan adentro del changuito. Es posible que se me haya caído desde la mesada sin que me diera cuenta, ¿no? De otra forma no le encuentro explicación. *(Silencio)* ¿Se acuerdan de Rebeca, la viuda de la otra cuadra, la de la casa de las hortensias? Bueno, estaba en el mercado, Rebeca, justo delante de mí, insistiendo en decirle pimientos a los ajíes, que es una costumbre que me enferma. Yo traté de explicarle, don Guillermo también trató, pero la mujer estaba emperrada. Había gente esperando y... alguien dijo algo del barrio y de los accidentes de tránsito y del tiempo que hacía que el mercado era mercado. Había un perro husmeando en la pescadería, que es el puesto que está pegado al de verduras. La cosa es que me explicó cómo, de pronto yo le estaba serruchando a Rebeca esta zona... esta zona de acá. *(Se señala un costado de la base del cuello)* El cuchillo del pan es romo. *(Silencio)* Si alguna vez se dignasen a preparar el desayuno lo sabrían. Sabés que no lo digo por vos, Pupo. *(Silencio)* Quiero decir que por eso tuve que serruchar. *(Silencio)* A lo que iba es que no pude comprar los limones. Las milanesas las vamos a tener

que comer con mayonesa o mostaza. Si no querés, Silvi, no las comés. Pero al mercado no puedo volver. Por lo menos hoy. Maté a alguien y tendría que estar buscándome la policía.

PASAJE DE "EL TAMAÑO DEL MIEDO" DE RODRIGO CUESTA

(Una luz de linterna que viene desde afuera, por la ventana, aumenta aún más la tensión, ellas corren y son iluminadas en medio de la oscuridad, buscan esconderse. Gritos)

CAMILA: —¡El vino con vos!

LINA: —¿A quién le decís?

CAMILA: —¡A vos no!

CARLA: —¿A mí me lo decís?

CAMILA: —A vos tampoco, vos salvate. ¡A vos te digo, no te hagás la estúpida!

(Camila sale hacia el patio externo)

LINA: —¿Dónde vas? ¡Vení acá!

(Lina la sigue, ambas son encandiladas y paralizadas por esa linterna delo exterior. La luz vuelve. Camila y Lina entran del patio)

CAMILA: —¡Lo vi! ¡Lo vi! Salió así, de la nada. Me asusté, me dijo algo... algo... perdigón o bala... ¿Algo es eso? ¿O no? ¿O no? Algo...

LINA: —Tranquilizate, vení... Vamos a tomar un vaso de agua.

ALGUNOS FRAGMENTOS DE "LA BOCA AMORDAZADA"

Monólogo de Patricia Zangaro

MUJER: —Tengo cuarenta años. Mi nombre... prefiero no decirlo. Aunque... vea usted esta arruga, como un tajo, en mi frente, aún tengo... las carnes de una niña.

Pero mi piel se templea con la menor caricia... Tal vez quiera usted hundir su mano bajo mi blusa... si eso le fuera permitido.

¿Le dije que tengo cuarenta años?

¿Le he hablado ya de mi marido? Tiene el pelo gris.

Fui su esposa a los catorce años. Yo tenía el pelo negro... una trenza untuosa hasta los muslos... Pero él siempre tuvo el pelo gris y una casa con un corral y un granero.

Gracias a mi padre tengo un buen marido... No sé si le he dicho que mi esposo era viudo.

Magnífico tenía nueve años cuando se festejaron mis esponsales... ¿le he dicho que Magnífico es mi hijastro?

Su padre lo mandó una tarde a carnear puercos... Era un hombre cuando volvió sucio de sangre... Me abrazó en la alberca mientras lo bañaba... Desde entonces lo he buscado a espaldas de su padre... los primeros días con vergüenza, los últimos años con desesperación... Nos hemos amado en la penumbra, con ardores rápidos... la boca amordazada.

Querrá usted saber si estoy arrepentida... A veces, por mis hijos... he... sufrido... Los fui olvidando en la pasión sorda de Magnífico. Mañana en la Plaza verá la ejecución... no son cosas que pueda ver un niño... ¿no lo cree? Su padre dice que es un buen ejemplo... Lo obligará a mirar hasta el fin del suplicio... Nos atarán el uno junto al otro... Sentiré la respiración de Magnífico cuando el verdugo alce el brazo...

¿Podré soportar el tormento con decoro?... los ojos del niño, sabe usted, me afligen... Pero más me aflige que después del martirio y de la muerte... nunca... nunca más... podré gozar del cuerpo de Magnífico.

TEXTO FINAL DE "EL PECADO QUE NO SE PUEDE NOMBRAR" DE RICARDO BARTÍS

M: —Perder un sueño es como perder una fortuna, qué digo, es peor. Nuestro pecado es haber perdido nuestros sueños. Sin embargo hay que ser fuertes y aunque uno se sienta cansado decirse: "Estoy cansado ahora, estoy arrepentido ahora, pero no lo estaré mañana". Esa es la verdad, mañana, la vida no puede ser esto. Habrá que cambiarla aunque haya que quemarlos vivos a todos".

DIÁLOGO DEL CRÍTICO JORGE DUBATTI CON RICARDO BARTÍS EN EL LIBRO "CANCHA CON NIEBLA"

DUBATTI: —¿Por qué Arlt?

BARTÍS: —Es un escritor paradigmático, que produce un corte muy importante en la literatura argentina... Introduce lo que hoy llamamos la mezcla, "la hibridización", un lenguaje que combina lo alto y lo bajo, que integra las texturas de lo dramático y lo cómico,

y genera un elemento paródico singular. Tiene una forma de escribir que te mantiene siempre en vilo, y todo el tiempo te obliga a preguntarte quién es el narrador. Además, toma núcleos básicos del comportamiento nacional.

PASAJE DE "BELLEZA (EN PARTES)" DE CIPRIANO ARGÜELLO PITT Y RAFAEL RODRÍGUEZ.

- ALINA: -¿Triste?
- EUROPA: -No.
- ALINA: -¿Pensativa?
- EUROPA: -Más o menos.
- ALINA: -En un día así es lindo no pensar en nada.
- EUROPA: -Bueno, no pensemos.
- ALINA: -¿Está bien si miro las olas?
- EUROPA: -Está bien.
- (Pausa)
- ALINA: -Leí el libro.
- EUROPA: -¿Qué libro?
- ALINA: -Uno que estaba en la biblioteca de Queno, es tuyo. El que tiene la marca en el lomo.
- EUROPA: -Todos mis libros tienen una marca en el lomo.
- ALINA: -No pude terminarlo. Le pedí a Queno que me lo dejara unos días más y me dijo que era importante devolvértelo, como si te llevara una medicina.
- EUROPA: -Puedo contarte el final si querés.
- ALINA: -No me interesa.

ESCENA DE LA MADONNITA DE MAURICIO KARTUN

(Basilio mira la foto conmovido. Los dos, ahora embelesados frente al retrato. Se miran con emoción. Hertz se sorprende. Busca algo en lo profundo de los ojos del otro)

- HERTZ: -Acérquese a la luz, Basilio... La estoy viendo, Señor Basilio. ¡La estoy viendo!
- BASILIO: -¿A... la...Madonnita?
- HERTZ: -Ahí. En lo profundo. Como en aquella foto. Del día de la Virgen, recuerda...
- BASILIO: -¿La ve como yo la veo?
- HERTZ: -Nítida y contrastada.

- BASILIO: -Como en el día de la Virgen... Y hoy, Pascua... ¿Será que es ahí donde se vive después de la muerte?... ¿Será que es ahí?
- HERTZ: -¿Puedo... puedo... fotografiarla?
- BASILIO: -¿Y quedará allí, cree usted? Posada, digo... Como una mariposa... ¿Quedará cree usted?
- HERTZ: -No la ahuyente, Basilio... No la deje volar.

(Herz acerca su cámara fotográfica a la mirada del otro)

- BASILIO: -¿Está todavía, no? ¿Está todavía?
- HERTZ: -Reténgala, amigo... Usted sabe... Ah, señor... ¡qué bella y qué fresca!
- BASILIO: -¿Esto es el instante, señor Hertz?
- HERTZ: -El instante, Filomena... El instante.

El fotógrafo y retratista Hertz, de apellido corto y raro como Arlt, y como Arlt artista e inventor, busca a su Madonnita muerta en la mirada del ingenuo Basilio. Los dos hombres que han prostituido a la muchacha por unos pocos pesos ahora, ante su muerte, se muestran celestiales con su recuerdo.

PASAJE DE "LA TRIPLE" DE GONZALO MARULL

- SAMUEL: -¿Caná? ¿Eso es en Córdoba?
- JUDAS: -Sí padre, es un pueblo que, creo, está próximo a la Laguna Mar Chiquita.
- SAMUEL: -¿Al sur? ¿Cerca de Villa Rumipal?
- JUDAS: -La Laguna Mar Chiquita está al nordeste de nuestra querida provincia, padre.
- SAMUEL: -Por la zona de... ¿Balnearia, Marull, La Falda? ¿Se sale por Avenida Sabattini?
- JUDAS: -Creo que por Avenida Nalbandian, ex Ruta 20, padre.
- SAMUEL: *(Muy alterado)* ¡¡¡No!!! Ya sé, por Avenida Patria hacia el Valle de Punilla... ¡¡¡no!!!, me confundí... es un pueblucho al sudeste por el Departamento Marcos Juárez a orillas del Carcarañá por la zona de Inrville, Monte Buey, Los Surgentes, Cruz Alta, Cruz Baja, ahhh y la Laguna Santa Lucía o de las Mojarras...
- JUDAS: -Me parece que se confunde, padre.
- SAMUEL: -Usted toma por la Sabattini derecho a Ruta 9, pasa por el Cemen-

terio Parque Olga Riutor, luego a Bell Ville, desvía a Ordoñez, Ruta 6, Ruta 11 a Laborde, Monte Maíz, Corral de Bustos, Alejo Ledesma...

MONÓLOGO FINAL DE "FEROZ" DE ARIEL SAMPAOLES Y ANDREA HERNÁNDEZ.

EL RELATOR: *(Sentado frente a una pileta con agua)* —En el patio del caserón de la vieja Ñata, las gallinas eran dueñas de todo. Circulaban entre las plantas, las sillas, las mesas del carneo, y el enorme gato negro. El gato negro de la vieja Ñata. Un día, una de las gallinas quedó clueca y la vieja consiguió una docena de huevos catalanes. Al tiempo nacieron nueve pollos, que poco a poco comenzaron a adueñarse del patio de tierra. Vigilándoles, el gato negro enarcaba el lomo y convertía sus pupilas redondas en raya de oro amarillo. Un día se comió a uno y magulló a otro de un zarpazo. Cuando la vieja Ñata levantó del suelo la gallinita muerta, el gato, asoleándose arriba del muro, la espiaba de reajo. La vieja Ñata no gritó. Más bien decidió descargar su ira con la manivela de la bomba del pozo de agua, que movió hacia arriba y hacia abajo, una y otra vez hasta quedar exhausta. Cuando los borbotones turbios terminaron por llenar la pileta de barro, la vieja Ñata consiguió una bolsa de arpillera, de las que se usaban para cosechar los ajos, dentro de la cual puso varios peñascos. También buscó un alambre de enfardar. Se sentó en una silla, junto a la pileta y comenzó a llamar al gato con voz empalagosa. "Mishi, mishi, mishi"... Al mediodía el gato se acercó, prudente, desconfiado. La vieja insistía golpeándose la palma de la mano en el muslo. El gato refregó su pelaje en la falda de la vieja. Entonces, violentamente, la vieja Ñata capturó al gato, lo metió dentro de la bolsa, ató la bolsa con el alambre. Y con destreza la arrojó al agua. Y sentada junto a la pileta, la vieja Ñata pasó toda la tarde escuchando los maullidos del gato que se ahogaba sin remedio.

(El relator transforma su gesto, convirtiéndose en la vieja Ñata que contempla el agua de la pileta)

UNIDAD BÁSICA. CREACIÓN COLECTIVA DIRIGIDA POR POMPEYO AUDIVERT

Pasaje inicial de la Escena 2.

PEDRITO: *(Transmite)* –Atención, transmitiendo desde la Unidad Básica 3219 para todas las Unidades Básicas del país y para todos los camioneros que anden transitando la zona. Debo informarles que en este instante se encuentra dentro de la Unidad Básica la mismísima moto del General perón. Dos compañeros la trajeron hasta aquí desde Buenos Aires, cubriéndola de las balas con sus cuerpos como verdaderos héroes. Lamentablemente, y porque la suerte no está de nuestro lado, la moto, a punto ya de entrar en el exilio, fue alcanzada por un rayo que rompió su sistema de transmisión. En estos momentos, uno de los compañeros introduce sus humildes manos trabajadoras en el motor intentando reanimarlo. Cambio.

ESCENA DE "LA OMISIÓN DE LA FAMILIA CÔLEMAN" DE CLAUDIO TOLCACHIR

MEMÉ: –Dami, ¿Vos sabés dónde pueden estar los fósforos?

(Damián le cierra la puerta del baño en las narices. Memé sigue buscando fuera, en la cocina)

ABUELA: –¿Será posible? ¿Vos los agarraste Marito? *(Marito asiente)* ¿Por qué agarrás los fósforos? No podés andar con fósforos, vos lo sabés.

MARITO: –Son para incendiar la casa en última instancia, abuela. Nos quemamos todos pero vos te morís primero.

ABUELA: –¿La casa querés quemar?

MARITO: –Efectivamente.

DAMIÁN: *(Entrando)* –Mentira, abuela.

ABUELA: –¿Y nosotros?

MARITO: –Adentro.

ABUELA: –¿Todos?

MARITO: –Todos.

MEMÉ: *(Desde la cocina)* –Renuncio, no hay desayuno.

MARITO: –Ese día habría que llamar a Verónica para que también esté ella con los enanitos y el pelado.

ABUELA: –No son enanitos, son normales.

MARITO: –Son enanitos, son enanitos, por eso no los trae.

MEMÉ: *(Entrando)* –¿Damián vos no tenés fuego por casualidad?

(Damián la mira y no responde)

MEMÉ: —¿Vos, Marito?

MARITO: —Los tenemos escondidos para reírnos de tus desgracias.

MEMÉ: —Bueno, yo también me río. Ja, ja, ja.

ABUELA: —Yo no me río, Memé.

MARITO: —Yo sí.

MEMÉ: —Bueno, yo no los encuentro, qué le voy a hacer.

ABUELA: —A ver, pensemos dónde pueden estar los fósforos. ¿Vos qué decís Damián?

(Damián se para y se va)

MEMÉ: —Damián no dice nada. Qué raro.

ABUELA: —¿Te fijaste sobre la estufa?

(Marito le pasa los fósforos a la abuela y esta los esconde en su bata)

"NUNCA ESTUVISTE TAN ADORABLE" DE JAVIER DAULTE

AMALIA: *(Toma los cubiertos pero no atina a hacer nada con ellos)* —¿Sabés qué estaba pensando yo los otros días? Pensaba en la gente. Quiero decir, en toda la gente. Porque ¿qué es la gente? Vos ves a la gente y pensás en el amor y no ves mucho amor, ¿no? Quiero decir, la gente está medio sola; y no todo el mundo se casa y si se casa qué sé yo por ahí no es muy feliz. Pero de repente pensé, ¿no? ¿Por qué está acá toda esa gente, toda la gente que ves y toda la gente que te podés imaginar si pensás en el mundo, así, como toda la gente del mundo? Y, si toda esa gente está, pensé, es que por cada uno, DOS personas tuvieron que amarse. Aunque sea por un momento tuvieron que quererse mucho para estar juntos y tener un hijo. Alguna vez se dijeron "te amo". Por ahí no estaban muy convencidos todo el tiempo, pero en algún momento sí. Y bueno, lo que yo digo es que todos esos hijos, todo esos nenes que nacieron porque dos personas se quisieron alguna vez, bueno, ESOS, son TODA la gente. ¿Entendés lo que digo?

NOE: —No, muy bien no.

PASAJE DE "REFLEJOS" DE MATÍAS FELDMAN

(Colgando el teléfono)

FRANCISCO GÁMEZ:

—Acaba de fallecer Bertolli.

ALICIA DE GÁMEZ:

—¿Quién es Bertolli?

FRANCISCO: —El subdirector de la empresa, mamá.

ALICIA: —Uh... lo siento mucho, hijo.

FRANCISCO: —No, mamá. Yo casi no lo conocía. No me pone mal. No te preocupes. Quiero decir, me apeno por él, bah... por su mujer. Pero no teníamos una relación de amistad. ¿Entendés?

ALICIA: —¿Y entonces por qué tenés esa cara?

FRANCISCO: —¿Qué cara, mamá?

ALICIA: —Te conozco. Estás preocupado. ¿Qué tenés? ¿Qué te pasa?

FRANCISCO: —Nada.

ALICIA: —¿Qué tenés?

FRANCISCO: —Te digo que nada.

ALICIA: —¿Qué pasa? Contame...

FRANCISCO: —Es que ahora tengo que promover a alguien para ese puesto.

ALICIA: —¿Y?

FRANCISCO: —Y que tendría que promover a Federico Guzmán.

ALICIA: —¿Y cuál es Federico Guzmán?

FRANCISCO: —La nueva pareja de Florencia.

(Pausa)

ALICIA: —¿De esa hija de re mil puta?

FRANCISCO: —¡Mamá!

ALICIA: —No. No. No.

FRANCISCO: —¿Qué?

ALICIA: —¡No lo asciendas!

FRANCISCO: —No puedo hacer eso. Él se lo merece.

ALICIA: —No lo asciendas. No son la Madre Teresa de Calcuta.

"NADA DEL AMOR ME PRODUCE ENVIDIA" DE SANTIAGO LOZA

(...)

Y entonces —me dije—, no se lo voy a dar, ni a la una ni a la otra. Este vestido es mío, como este momento, tan secreto y mío que no se lo doy a nadie.

Y yo tenía esos frascos de alcohol, para sacar las manchas. Y esos perfumes, y no se lo diga a nadie porque todos pensaron que fue accidente, pero mientras bailaba con el vestido puesto iba tirando por todas partes... vaciando

los frascos y seguía bailando y el aroma profundo del alcohol me mareaba y le juro que si existe la felicidad debe ser algo parecido a eso y fue solo cuestión de prender un misero fósforo, lo tiré ahí donde está usted, y esa felicidad se hizo fogata... usted me va a decir que estuve loca y no se lo voy a negar pero es así como bailé con ese vestido de fuego, entre las telas que se iban consumiendo como se consumen los amores apasionados...

PASAJE DE "REALITY WAR SHOW" DE PABLO GIGENA

(Se escucha una música étnica con ritmo de vals. Un haz de luz nace sobre un gracioso muñeco con el rostro y la vestimenta de Adolf Hitler. La luz se abre y aparece el ventrílocuo que lo sostiene sobre sus piernas. Los dos gesticulan exageradamente)

DON HITLER: —¡Ya mismo fusilen a ese judío!

VENTRÍLOCUO: —Escúcheme, Don Hitler. No puedo hacer eso.

DON HITLER: —¿Qué pretexto asqueroso pondrá esta vez para evitar esta ejecución? ¡Villano, ruín, estúpido!

VENTRÍLOCUO: —Conozco a la hermana de este judío, señor. ¡Una mujer! ¡Qué mujer! ¡No! ¡Libreme el cielo de ganar el disfavor de tan hermoso ejemplar! ¡Si se enterase de que maté a su hermano! ¡No! ¡Antes prefiero morir en su lugar!

DON HITLER: —¿Es tan hermosa como dices?

VENTRÍLOCUO: —¿Hermosa? ¡Como para ametrallarla el año entero! Además... es de este mismo campo de concentración.

DON HITLER: —¿Y qué esperas, renajuaco? Haz tu sucio trabajo. ¡Describela!

VENTRÍLOCUO: —Alta. Tez y cabellos de oro oscuro. Espigada como una espada. Senos duros como peras, pero blancos y dulces como su pulpa. Su vientre, una playa barrida por la marca. Sus caderas con la resonancia y la forma de un violonchelo y allí, más abajo, justo en el medio, una mata aurífera, jugosa y....

DON HITLER: —¡Asesino! ¡No sé por qué te encaprichas en fusilar a ese valiente judío! *(Firmando un papel)* Vete y dile a su hermana que yo personalmente perdóné al hermano. Dale un vale por dos uvas y una cáscara de papa, alimentos que le entregaré personalmente esta noche en mi despacho.

VENTRÍLOCUO: —¿Quiere decir que el hereje judío queda en libertad, señor?

DON HITLER: —Solo para que no digan que soy un alemán despiadado y de pecho frío, pospondremos su fusilamiento para mañana.

PASAJE DE "TERRENAL. PEQUEÑO MISTERIO ÁCRATA" DE MAURICIO KARTUN.

(De la penumbra lluviosa las voces algo beodas de Abel y Tatita que llegan cantando). Caín esconde el pertrecho bélico. Entra el Dúo Etílico cantando bajo una gran sombrilla playera.

DÚO ETÍLICO: –Señora maestra... ¿Usté que tiene allí? Esas son las piernas que no debe tocar... El niño va a la escuela porque quiere aprender... El niño va a la escuela porque quiere saber... Y... ¿Qué quiere saber...? Y... ¿Qué quiere aprender...? ¡Señora maestra...!

(Abel se arrodilla y otea la tierra)

ABEL: –A tiempo estamos Tatita... No ha habido alumbramiento todavía...

TATITA: –Y para eso tanto apuro... Me trajiste flameaaaando. ¡Caíncito devoto guardián...! La que te perdiste...

CAÍN: –Estoy tan acostumbrado a perder que si ganase me asusto...

TATITA: –Recuerda bien: "Cuando pierdo: aprendo".

CAÍN: –Yo ya sería erudito...

TATITA: –Parrillada, fogón criollo... Qué bella ofrenda me hiciste, Abel del alma... El humo subiendo recto y ligero hacia el cielo... Niñas... adoratrices de la grasa... De sobremesa hice mis temitas, mi música... celestial...

ABEL: –Una gracia... divina. Tocó por milonga, tocó por cifra...

"CARNE DE JUGUETE" DE GUSTAVO GUIRADO

HIJO: *(Dentro de una caja de cartón)* –La lluvia llena de agua el pozo donde estamos, tengo miedo de que entre por el caño del fusil, si disparo... va a salir lluvia... Julito el santiagueño mea dentro del caño, y dice: "si mato un gurka de paso lo meo".

(La Madre se ha acercado a él, abre un paraguítas de juguete. Ríen los dos).

HIJO: –Ángel de mi guarda, dulce compañía... No sabés mamá cómo rezo aquí en las islas, así como me enseñaste, "ángel de mi guarda dulce compañía no me desampares ni de noche ni de día".

MADRE: –Y para qué te sirvió... para qué mierda te enseñé a rezar yo, por qué no te enseñé a desobedecer, a mandarte a mudar. ¡Maldita

puta la obediencia! *(Se golpea a sí misma con violencia)* ¡Me maldigo, me maldigo! *(Sandra y Hugo acuden a calmarla)* ¡Dejame, no me duele ¿ves?, no me duele! *(A Sandra)* Pegame, pegame por favor... *(Pausa. Los mira con piedad)*. No estoy loca, eso me faltaba ¡muerta y loca! No, querido, la locura no entra en la muerte, la muerte es impenetrable... *(El hijo se da vuelta de modo que la caja lo cubre totalmente como un caparazón, él está hecho un ovillo debajo. Acercándose a la caja)* Yo creí que me iba a volver loca el día que supe que no ibas a volver, lo creí un día cuando me sentaba en la silla y sentía que no me sentaba, abría la heladera pero sentía que no la abría, cagaba y sentía que no cagaba, no había cosa que hiciera que pudiera sentir que la estaba haciendo, el mundo... las cosas se movían, el cuerpo se me movía...pero yo estaba en otro lado mirando desde lejos, quería meterme en el cuerpo para sentir y... *(Estira los brazos hacia adelante)* Hacía así... ¿ves?, tal vez podría tocarme el cuerpo... pero no... Vos sabés que la enfermedad, el cáncer, fue como un alivio, porque volví a sentir el cuerpo... para morirme, pero lo volví a sentir... Un puchito me gustaría ahora, me fumaría un puchito... *(Mira a Sandra y a Hugo)* ¿Qué? ¿Doy miedo? ¡Ah no! Es culpa... tienen culpa, me había olvidado de esa sensación... una gangrena acá... *(Abraza la caja debajo de la cual se esconde el Hijo)* ¿Sabés la culpa que sentí cuando supe que no ibas a volver? *(Pausa)* Yo quería dormir... dormir... ¿Saben qué? Méntanse la vida en el orto. Yo ya volví, lo vi al nene que está bien...

(Comienzan a salir pequeños juguetes de debajo de la caja donde está el Hijo, pelotas, autitos, etc. Todos juegan, hacen bromas, la Madre se sienta en el suelo y arroja rítmicamente la pelota contra la pared)

RAFAEL SPREGELBURD. "LA TERQUEDAD" EN EL TEATRO CERVANTES Y TODA SU OBRA (1992-2017)

Dice Daniel Link en el Diario "Perfil" del 1 de abril de 2017 "que La terquedad cierra la Heptalogía de Hieronymus Bosch, conjunto de piezas en las que Rafael Spregelburd reinterpreta los pecados capitales de la famosísima Mesa de los pecados capitales, tradicionalmente atribuida al Bosco. En esa 'mesa' de madera de chopo, el pintor distribuyó los siete pecados tradicionales con una finalidad que nadie se atreve a reconocer como lo que sugiere: un juego de tablero.

Es seguramente esa dimensión lúdica, una oca de los pecados capitales, la que le permitió a Spregelburd releer las figuras clásicas de la perdición en términos de figuras de discurso totalmente modernas, atópicas, ilocalizables fuera del murmullo ensordecedor que constituye el presente del espectador”.

Después de leer varias de sus obras y de presenciar varias de sus puestas, me inclino por fantasear que Rafael Spregelburd es el gran comediógrafo de estos últimos tiempos del teatro argentino, nuestro Gregorio de Laferrere del presente. Te puede gustar o no te puede gustar, pero que te lleva de sorpresa en sorpresa no cabe ninguna duda. Personajes inesperados y acciones y diálogos que te asombran hasta el mareo, te arrastran por la calle Spregelburd como si te hubieses puesto distraídamente a fisgonear la gran ciudad por dentro y por fuera. Sus múltiples historias nos arrastran por universos infinitos e insospechados. De allí tal vez mi indecisión para elegir una escena o un momento de semejante caleidoscopio. No hay duda de que el Spregelburd más joven supo mamar de dos maestros: Kartun y Bartís, pero después pegó el portazo sabio y se entregó a construir su poética, la notoriamente suya. Y esa poética de Rafael Spregelburd va más allá de los grandes comediógrafos como Gregorio de Laferrere, que no pudieron escapar del costumbrismo; la de Spregelburd es capaz de codearse con lo metafórico, lo político, lo metafísico y tantas otras vertientes que lo tornan argentino y extranjero, nuestro y ajeno; francamente amplio, inesperado.

PASAJE DE "FANTO", DE SANTIAGO ALASSIA

Noche. Silencio. Una compacta oscuridad, apenas quebrada por fugaces reflejos de vidrios, chatarra y plástico: trozos de un basural aún invisible.

Se escucha un aleteo de pájaro.

Aparece Fanto, desde el fondo, con un farol en la mano. No actúa. No actuar significa: Fanto es el cuerpo de un actor. Con el transcurso del tiempo y en la incidencia del espacio, ese cuerpo real se dejará devenir hacia otro. Las voces de viejos personajes interpretados por Fanto irán irrumpiendo en la escena desde ese cuerpo real. Así, todo en ese cuerpo buscará llegar a un grado tal de maleabilidad capaz de propiciar un continuo devenir hacia lo otro, su propio revés, la estancia de los viejos personajes.

FANTO: —Me chocaron de atrás. Yo iba en bicicleta por la ruta, bien cerca del costadito, a la siesta. No había nadie, todo era campo y silencio. Ni pájaros había. La estación de servicio estaba cerrada. Pasé un cartel que decía “Sonríe Dios te ama”. Y me chocaron

de atrás. ¿Tan difícil es verme a mí? Quedé tirado en la granza con la nariz torcida, la cara húmeda de sangre, el brazo colgando como un racimo. ¿Cómo iba a hacer teatro así, todo tullido? Al rato empecé a escuchar pasos, voces a mi alrededor. Después llegó la ambulancia. Las rueditas de la camilla. Me dieron vuelta, me cargaron y me llevaron al hospital. A mí me gusta la ternura, no que... me...

Basural deviene patio. Fanto deviene babacho.

Devenir babacho podría ser salir a corretear en la busca de trapos y cacharos para armar un circo pobre.

FANTO BABACHO:

—¡¿José?! ¡¿José?! Vivía a calzón quitado, el babacho. Lloraba mucho, estaba siempre solo, era un babacho. No sabía hacer nada. No le gustaba trabajar, al babacho. Los hermanos sí sabían trabajar y todo lo demás: iban al taller del padre, arreglaban los motores, bajaban a la fosa, corrían en moto, en karting... Pero el babacho no sabía hacer nada de nada. Lo que sí le gustaba al babacho era esperar las tormentas. Apenas veía que se nublaba el cielo, iba corriendo al baldío y se subía a los árboles para esperar la tormenta, solo como un babacho. Y ahí se quedaba, con el viento que le revoleaba los pelos y lo zarandeaba todo, hasta que empezaban a caer las primeras gotas que le pinchaban la cara como agujas. Era un babacho. Y le robaba frazadas a la madre, el babacho, sábanas, bolsas, arpilleras, y se iba al baldío y hacía un circo con trapos. Parecía una carpa de croto. Se hacía el artista payaso, la gente lo miraba de lejos y no se arrimaba, porque era... un babacho...

Patío deviene basural. Fanto deviene actor. Un cuerpo neutro que señala y nombra.

FANTO NEUTRO:—Este cuerpo. Esta cosa, casa. Trapo. Bolsa. Tacho. Papa. Al Perico le gustaba la cáscara de papa. Perico: tenía nombre de loro, pero era un mono. Un carayá, o roncador. Lo trajo mi papá del norte, una noche. Lo sacó del bolsillo y me lo mostró: todo chiquito, todo raquítico, todo el miedo en los ojos.

SEIS MOMENTOS EN LA HISTORIA DEL TEATRO MENDOCINO

En los '50, érase una maestra: Galina Tolmacheva

La moscovita Galina Tolmacheva (1895-1987) se alejó de su patria y decidió hacer su propia revolución con las armas que le brindaba el teatro. Transformó la escena local como directora de la Escuela Superior de Arte Escénico de la Universidad Nacional de Cuyo (1948), desarrollando el método de Stanislavsky, de quien había sido discípula.

Con los primeros egresados, la Escuela creó el grupo Teatro de Cuyo (más adelante Elenco de la UNCuyo), con el que Galina montó desde clásicos rusos hasta dramas quechuas. Gala, como la llamaban sus cercanos, fue un ejemplo de mujer y de maestra atravesada por la ética. Su libro “Ética y creación del actor”, donde “ensaya” a partir de la ética de Stanislavsky, es (a hoy) insustituible.

Estuvo al frente de la Escuela hasta el '55, cuando irrumpe Aramburu. Pero no dejó de aportar a la provincia hasta los '80, brindando más escritos, creando más elencos, enseñando hasta la fatiga. Tolmacheva hizo escuela desde la provincia. Por una vez, al menos, la capital murió de envidia.

En los '60, érase un dramaturgo: Justo Pedro Franco.

Durante los '50, cuando el desconcierto y la frustración dejaban marcas en el hombre del momento, el movimiento absurdistista irrumpió con una forma (y fórmula) perfectamente lógica desde lo ideológico, es decir, adecuada para expresar la insatisfacción reinante, e ilógica desde lo estético (textual y escénicamente). En los '60 Mendoza hirvió de lo que se anunciaba como absurdismo neovanguardista. Desde la dramaturgia, uno de los máximos responsables fue Justo Pedro Franco, también actor y director.

Su “monólogo dialogado” Solo, que protagonizó y dirigió con insospechado éxito, fue el pasaporte para que se lo admitiera en el elenco independiente La Nube (1955), uno de los más importantes del período. Luego, él fundaría otro de los grupos emblemáticos de la época: El péndulo (1958).

Aunque siempre renegaba del rótulo “vanguardia”, varias entrevistas de la época y los hechos mismos demostraban, al menos, una adhesión inconsciente a ese término. Porque, ya se sabe: la vanguardia suele ser usina de polémicas. Y si algo traía polémica eran sus obras. Por ejemplo, Los cónyuges, un adelantado retrato de una pareja de homosexuales, que desorbitó los ojos de la modosita Mendoza, provocó la intervención (y censura) del Arzobispado, y generó verdaderas grescas verbales y físicas entre los tradicionalistas del teatro y los que proponían novedades.

Franco introdujo problemáticas sociales e individuales del momento. Sus planteos y recursos resultaron desconcertantes para el público y sus preocupaciones se equipararon a las de sus colegas de las grandes urbes. Autor también de “La voz eterna”, “Sur de muertes”, “Coto” y “El triunfo de la civilización”,

entre otras, la senda absurdista abierta por él desde la dramaturgia se intensificó luego con los aportes de numerosos autores.

En los '70, érase un debate: la sala o la villa.

En los '70, la problemática pasaba por: ¿cómo debía acompañar el arte en general, y el teatro en particular, la transformación social en vías a una gesta revolucionaria? ¿Desde qué terreno el teatro debía acompañar al pueblo? ¿Desde el propio, la sala teatral? ¿O desde la calle, propiedad del pueblo? ¿Qué era ser independiente? ¿Y qué, profesional?

Quienes mejor representaron este duelo de opuestos fueron el Elenco Municipal de Mendoza, dirigido por Cristóbal Arnold, y el Grupo Arlequín, al frente del cual estaba Ernesto Suárez. Uno y otro apoyaban la lucha popular, pero sus metodologías y objetivos diferían por completo. Mientras que Arnold defendía el teatro de autor, la sala teatral como espacio pertinente y la idea de que el público acceda a la creación “tal y como esta se presenta”, Suárez arroja el teatro a la calle, busca su verdad en los barrios y apuesta al voluntarismo militante, los espacios no convencionales y la creación colectiva.

Arnold opinaba que había que revisar el sistema educativo y promover que el ciudadano se arrimara al teatro movido por sus propias inquietudes para superarse, entretenerse, ilustrarse y satisfacer su curiosidad. Suárez pensaba que el pueblo entendería la importancia del teatro en tanto creara y protagonizara su propio drama, reclamara sus derechos usando a aquél como vehículo, y manifestara con todo su cuerpo lo que sentía y pensaba.

Cada uno a su modo forjó una interpretación (en su doble acepción) de lo que era el arte independiente y cómo este debía interpretar la lucha de clases desde la estética escénica. Cada uno a su modo formó un público e hizo historia, a tal punto que terminaron convirtiéndose en dos de las figuras centrales (y más influyentes) del teatro local en las décadas siguientes.

En los '80, érase un director: Wálter Neira.

Polémico y frontal fuera de la escena; creativo y nada convencional en ella, la figura de Walter Neira irrumpió con todo en el '86 y no dejó de gravitar desde un primer plano hasta bien entrados los 2.000. El grupo Viceversa lo puso al frente y junto a él protagonizó la historia grande del teatro mendocino de los '90.

Con Neira, la imagen tomó la palabra y se abrió otro debate. Se dijo que descuidaba el texto e incluso lo actoral, en beneficio puro de la disposición espacial y el concepto escenográfico y sonoro. Algunos críticos —y no pocos colegas— denostaron sus propuestas iniciales. El público tardó en darle el sí. La falta de sala propia lo hizo un nómada en sus primeros años. Pero no pasó mucho

tiempo hasta que se revirtiera este panorama y las miradas se posaran sobre Viceversa sin que Neira tuviese que negociar sus marcas de autor.

Aunque visiblemente influido por Meyerhold, Artaud, el Pánico, el Absurdo y Kantor (de quien se considera una suerte de heredero), Neira creó un universo propio, muy sensorial y seductor, donde la problemática de la soledad, la incomunicación, el aislamiento y el individualismo encontraban en la puesta en escena un fascinante itinerario, un juego pleno de hallazgos y provocaciones. La falta de resolución, la profusión de símbolos, la fragmentación del tiempo, la acción y el espacio, los peculiares desdoblamientos de los personajes, la disociación entre verbo y movimiento, la crudeza de las situaciones, opacaron los motes de críptico e impopular con los que lo identificaban sus detractores.

En los '90, érase un actor: Guillermo Troncoso.

Inquietud, desprejuicio y riesgo, esos parecen ser sus móviles. Versatilidad, carisma y disciplina, sus armas. Aunque ya había interpretado varios –y disímiles– personajes, el hecho de encontrarse con Samuel Beckett y ponerle el cuerpo a “Final de partida” (1996) y a “Catástrofe” y otros tres dramátículos (1997), significó para Guillermo Troncoso convertirse en el centro de todas las miradas. Sensibles y meticulosas, estas composiciones para el grupo Macache hablaban de un actor distinto, en quien lo cerebral y lo orgánico jugaban en permanente contrapunto o se reunían en una argamasa de infinitos matices.

Su alejamiento de ese tipo de criaturas fue lamentada por quienes se asombraban con el misterio y el magnetismo de sus creaciones. Sin embargo, Troncoso se traía más de un as bajo la manga. Casi un mazo entero. Y así, comenzó a desandar estilos, estéticas, períodos, géneros, como pancho por su casa. Dejando satisfechos (aunque sin proponérselo, lógicamente) a quienes opinan que un actor debe estar capacitado para asumir cualquier tipo de desafío.

Así fue como este muchacho, que empezó a estudiar teatro en el '82 con Marina Carrara y se fue perfeccionando con maestros de Buenos Aires y Rosario, se transformó en una figura insoslayable en el panorama mendocino, no solo en cuanto al teatro de texto, sino también en experiencias vinculadas a las nuevas tendencias, la pantomima, el clown, la narración oral y hasta la ópera y los títeres.

En los 2000, érase una tribu: La Rueda de los Deseos.

A mediados de 2001 irrumpe La Rueda de los Deseos, grupo conducido por Fabián Castellani, quien ya se había impuesto en el mapa local con una agrupación anterior (La Troupe Trueque). A él se suman Gabriela Psenda, Guillermo Bragoni, Valeria Rivas, Claudia Tauber, Daniela Moreno, Tamia Rivero,

Nadia Cáceres y Alfredo Gálvez.

Como su nombre lo indica, en su trabajo subyace la idea de circulación y circularidad, lo que se hace presente en todas sus actividades: el Centro de Experimentación e Investigación Teatral Argonautas (con biblioteca, videoteca, salas de trabajo y habitación albergue); el Festival Argonáutico de Teatro (que incluye los foros ¡A por el vellocino!); los talleres Herramientas para el actor; las “rondas de cuentería” La Ollita (donde los vecinos toman la posta de la narración oral); los retiros teatrales Laberintos creativos; y lógicamente sus espectáculos para sala y calle: Ladrón que roba a ladrón, Prometeos, Historias, El más antiguo beso de la tierra, Nave de locos, Hambruna, Fabuladores, Javiera, Como quinoas; El experimento, caminarás por la línea marcada.

Aún con un conductor visible (llamado “jefe de escuela”), La rueda... impulsa una democracia horizontal y promueve una integración concreta, real, con la comunidad, sin por ello sacrificar métodos, estilo ni temáticas. Esa circularidad supone una obsesión sana, sobre la que siempre se vuelve, para alimentarla, darle un nuevo empuje y resignificarla. Esa obsesión es el Teatro Inquieto del cual el grupo habla. El Teatro Inquieto que, como expresión idiomática, sirve de lema o segundo nombre a la agrupación; y que no es ni más ni menos que un teatro movedizo, escurridizo, pero siempre a la vista, mostrando abiertamente las armas con las que combate.

(Colaboración del crítico y periodista mendocino Fausto José Alfonso)

DESPUÉS DE LA MAREA

Tal vez por su condición efímera y su suerte fugaz, el teatro, entre todas las artes, es la más propicia para ver, después de la marea qué es lo que queda en pie. Un libro, un film, un cuadro, pueden preservarse un poco más ante el implacable paso del tiempo, ¿pero el teatro de qué modo? ¿Cómo mero texto literario escrito en verso o en diálogo entre didascalias? ¿Pero el teatro todo, ese hecho vivo de una noche cualquiera, cómo hace para perdurar entre sus espectadores (el destinatario de ese instante) que acaban por desaparecer? Entonces es cuando llega el momento de la verdad: lo que perdura y lo que se borra poco a poco. De allí que en ese derrotero que hace el teatro de un país (“Camino que toma uno para llegar al fin que persigue”, según el diccionario) van quedando ciertos mojoneros en un espacio que va siendo arrasado por el tiempo.

Y entre esos mojoneros: algunos ramalazos de una escena extranjera y colonial; un tramo de gauchesca perfilando el inicio de una identidad; la imagen de

un sainete como el trazo grueso, breve y apresurado de un país en construcción; la sombra de un grotesco encarnando un desencanto de confuso aroma cosmopolita; el personaje arltiano tras el suceso extraordinario; el discurso apasionado de un actor independiente que se muestra en ropas de calle: la imagen multifacética del tiempo del vale todo y de la vanguardia perpetua, esa imagen donde todos se descubren revisándose a sí mismos: la penumbra de ese espacio mutante que es el teatro, el antiguo padre de hijos avasallantes.

Y allí estamos, una y otra vez, debatiéndonos entre el texto y la imagen, entre la verborragia y el silencio; pero el teatro, aunque viejo y achacoso según su documento de identidad, aflora con todas sus variantes, como alguien que está a punto de empezar a contar. Por eso, quizás, nos detenemos unos años antes del presente, para que baje la marea y veamos qué queda en pie.

ALGUNAS REFLEXIONES

LA DESGRACIA DE LOS PROTAGÓNICOS

La bayoneta clavada en la espalda de Moreira, la soga suicida en las manos de Don Zoilo, el bombín de Pastore aplastado por Stéfano, la sábana del Dios falso en manos de Carmelo Salandra, el uniforme ensangrentado de Saverio el cruel, la culpa del Guapo del 900, la Biunda colgando de la viga, la desazón de Raúl cuando se apaga el fin de semana, el tacho desatinado que se despega de la pierna del personaje de la Gámbaro, el Beto dudando del Señor Galíndez, el Sr. Magnus acorralado por sus hijos, el truco infinito entre Alsina y Balmaceda, los bailarines de la Maratón al borde del desmayo, la huida de Pachequito de su hijo y partener y las patéticas enaguas de los siete locos, son signos palpables de la derrota constante de nuestros protagonistas nacionales.

¿Hemos construido, acaso, una dramaturgia del fracaso o es que ese fracaso es la metáfora más pertinente para una realidad siempre en deuda? ¿No estaremos repitiendo en el campo teatral lo que nos demuestra la historia nacional?

EL PERIPLO DE UN ESPECTADOR

Las primeras imágenes que tuve de aquello que podía empezar a llamar teatro, me sucedieron en otros ámbitos: el circo errante, el cine del pueblo o el club de la infancia. Porque lo que veía en esos tiempos no era teatro sino sustitutos como el circo criollo, el radioteatro o el cuadro filodramático. En una palabra, nada que se pareciese a mi cotidianidad sino mundos retóricos a los que me llevaban personajes estrambóticos.

El teatro que iba a asombrarme me iba a llegar con los independientes. Una noche, en una pequeña sala de la capital de la provincia, con una historia que se llamaba “Tres en el centro de la tierra” y que había sido escrita por el joven director de la puesta: Carlos Catania. ¿Pero por qué me estaba sucediendo eso ante ese espectáculo? Por una simple razón: esos personajes se parecían a nosotros. Aún éramos adolescentes y, en poco tiempo y por ese asombro del que hablo, íbamos a ser actores.

Desde entonces, los espectáculos que siempre me conmovieron, sucedieron en pequeñas salas como esa y con equipos de actores independientes como aquellos. No conozco el placer en el otro teatro. Para mí el placer sucede en la cercana complicidad de esas pequeñas salas que reúnen a una cofradía en un tiempo fugaz y mágico. A veces esas pequeñas salas no son ni siquiera salas y

esos equipos no son equipos, pero por un instante, allí, en ese suceso inesperado, está el perfume de lo colectivo que es el teatro.

Mi itinerario de espectador, que va de los años sesenta hasta el fin del milenio, se ha ido construyendo con noches imborrables ante esos equipos que me tradujeron el hecho vivo que es el teatro: El Teatro de los 21 con sus "Tres en el centro de la tierra", el Nuevo Teatro con sus "Raíces", el Grupo 67 con su "Extraña tarde del Doctor Burke", el Goethe de Córdoba con "Los parientes", nuestro teatro de Tucumán con "El guiso caliente", el Teatro Payró con su "Marathón", el Discepolín de Rosario con su "Bajo el ala del sombrero", La Zaranda, teatro inestable de Andalucía con su "Vinagre de Jerez", el Teatro de los Andes con su "Ubú en Bolivia", el Altosf de Caracas con su "Tres de copas", el Sportivo Teatral con "El pecado que no se puede nombrar", la gente de Veronese con las "Mujeres que soñaron caballos", los muchachos de Kartun con "La madonnita", Lorenzo Quinteros con "El resucitado", Rubens Correa con "Los siete locos", Tato Pavlovsky con "La muerte de Margarita Duras", el Teatro La Cochera con "Choque de cráneos", el Cricot 2 de Kantor con "Wielopole, Wielopole" o el Teatro de Brook con "El hombre que confundió a su mujer con un sombrero" ... ¿Y por qué ha sido así? ... La conclusión es que a mí no me ha vastado con un texto imponente, ni con un gran divo o diva, ni con gran una sala colmada, ni con una superproducción, ni con nada que esté fríamente calculado. A mí, por lo menos, se me ha hecho insustituible el hecho vivo que sólo sabe estar en la creación compartida. Y desgraciadamente, a Sófocles, a Shakespeare, a Chéjov, a Ibsen y también a Discépolo y a muchos de los nuestros que son buenos, los he tenido que encontrar en la soledad de la lectura.

En los últimos años, mi paciencia de espectador se está agotando pero no mi ilusión de volver a sorprenderme.

LA SEDUCCIÓN DEL TEATRO

El que seduce es el actor, dicen unos. Lo que seduce es el texto, dicen otros.

El dueño de la seducción es el director desde su puesta, dicen estos. El gran seductor es el espectáculo como hecho vivo e irrepetible, dicen aquellos. Y la verdad parece estar un poco en todas partes. En la memoria colectiva de los públicos hay actores que fueron, son y serán inolvidables, hay textos que parecen imborrables, hay puestas que siempre se recuerdan y hay espectáculos (¿la suma de todo lo demás?) que, con sólo nombrarlos, nos conmueven. Y también está la música de aquello, el tratamiento de la luz en aquello otro o el espacio escenográfico en eso

otro. Porque no hay duda de que el fenómeno teatral se compone de muchos aspectos y esos aspectos parecen competir entre sí.

Pensar en la *Gauchesca* es pensar en los Hermanos Podestá pero también es pensar en Gutiérrez y en Hernández más el marco festivo del picadero criollo. Uno dice Sainete y dice Parravicini o Bozán como también dice Vacarezza o Cayol o Pacheco más aquellos antiguos teatros a la italiana vaciándose de la función vermouth para que entren los de la función noche. Se recuerda el Grotresco en el rostro de Arata y sin olvidar uno solo de los pasajes de bravura que los Discépolo tejieron para los protagonistas de sus fuertes historias. Hablar del teatro de Roberto Arlt es hablar de Leónidas Barletta y su Teatro del Pueblo, pero también es hablar de esa escritura inconfundible que nace del propio Arlt. Y en cada uno de estos géneros emblemáticos de nuestro teatro nacional se han ido y se van sumando inquietantes versiones contemporáneas para completar la leyenda. Cuando hablamos de los primeros independientes, el recuerdo se asienta en ciertos elencos (Fray Mocho, Los Independientes, Nuevo Teatro, La Máscara), en ciertos directores (Ferrigno, Lovero, Asquini, Boero, Crilla) y en ciertos autores (Gorostiza, Dragún, Cuzzani, Lizárraga). El realismo de los años sesenta quedó fijado en ciertos textos de Cossa, de Rozenmacher, de Halac o de De Cecco, pero también en actores y directores que parecían dueños de esa cotidianidad (Fernández, Alezzo, Gandolfo, Mossián, Gené, Luppi, Soriano, Brandoni, Carella). Y la corriente experimental de aquellos años supo dejar también textos, montajes y actuaciones (Gambaro, Pavlovsky, Adellach, Villanueva, Petraglia, Rey, Javier, Traffic) que son mojones ineludibles de las corrientes alternativas posteriores. De las últimas décadas (el '70, el '80 y el '90) se apoderaron todos: autores, directores autores, creaciones colectivas, dramaturgia de equipo y múltiples hacedores del espacio escénico. De las últimas décadas nos han quedado poderosas imágenes, profundos textos y ceremonias inquietantes. De las últimas décadas uno puede enumerar algunos (Monti, Kogan, Ure, Banegas, Kartun, Yussen, Veronese, Bartís y otra vez Cossa y Gambaro y Pavlovsky), pero nunca le alcanza. Hay muchos por ahora y falta tiempo para que la lista se decante naturalmente.

Por lo tanto, lo cierto es que en todos los momentos del teatro argentino, la seducción del teatro estuvo en todas partes.

OPINIONES

En los últimos tiempos, una serie de revistas especializadas nos acercan las opiniones de los hacedores del teatro argentino y estas reflexiones ajenas nos permiten revisar nuestra propia mirada sobre distintos momentos de ese teatro.

Roberto Cossa, por ejemplo, deja en claro que los autores del sesenta (Roz-enmacher, Talesnik, Halac, Somigliana, De Cecco y el propio Cossa) generaron el primer cisma generacional entre los independientes y que ellos supieron diferenciarse de la generación anterior: "A diferencia de la épica de grandes elencos que se venía haciendo en el teatro independiente, un teatro con finales heroicos porque era además instrumento de una acción política, hicimos un teatro más cotidiano, íntimo, y sobre todo con antihéroes; aunque en algún sentido también se podría decir que para matar a los padres escribimos como nuestros abuelos". Y también sabrá aclarar Cossa las dos corrientes que se generaron en esos años y que conformaron, a pesar de ellos mismos, una verdadera competencia estética: "Desde el Di tella surgió otra línea a la que se asoció con el absurdo, Griselda, Pavlovsky. Al principio se nos provocaba a considerarnos antitéticos pero luego nos fuimos hacia un teatro más imaginativo así como los otros se acercaron a cierto cotidiano, nos fuimos mezclando".

Ricardo Halac, perteneciente a la generación y a la corriente realista de Tito Cossa, va más lejos y parece sentirse parte de aquel teatro didáctico de los primeros independientes, aunque consciente de las transformaciones que el tiempo les fue imponiendo a él y a todo el teatro argentino: "Nací con una estética teatral y ahora vivo en otra totalmente distinta. Cuando empecé había un modelo de teatro ostensiblemente didáctico que se dirigía a la conciencia, un teatro que iba al problema que quería contar y se despojaba de temas secundarios. Eso modelo hace tiempo que es inexistente".

Mauricio Kartun, perteneciente a la generación del setenta, parece comparar con los anteriores esa sensación de haberse iniciado en una realidad teatral a la que él mismo fue trastrocando: "Mis primeras producciones teatrales estrenadas corresponden a la efervescencia de la época en la que fueron escritas, a principio de los '70. Eran años de corrección política... A partir de 'Pericones' (1987) eso cambia en mi teatro. Aparecen la irreverencia y la incorrección". Y tal vez a causa de esa "irreverencia" y de esa "incorrección" de la que habla Kartun, nacen los dos componentes más destacados por dicho autor con respecto al arte teatral: "El teatro tiene dos aspectos apasionantes. El primero es el propio concepto de teatralidad. Es decir, hay un cuerpo vivo, frente a mí, desarrollando un acto hábil, sorprendente, de tal manera que yo siento. Yo soy testigo privilegiado de esto que está pasando frente a mis ojos y que no va a volver a repetirse... Y el otro aspecto relevante del lenguaje teatral es lo coloquial. El hecho de construir una historia, una poesía, a partir del material de descarte mayor que hay en el mundo, que son las palabras. La palabra en sentido coloquial. El habla cotidiana".

Raúl Serrano, maestro de actores, al ser reportado por la periodista Edith Scher para la Revista "Picadero" para que defina el aporte del realismo al teatro, tanto en el momento de su aparición como en la actualidad, confirma algo que viene siendo tema de discusión desde hace varias décadas, que la actuación debe ser lo más cierta y despojada posible. Dice Serrano: "¿Qué es el teatro hasta el siglo XIX? Un texto escrito al que vos tenés que venir y pararlo. Pero ¿cuál es la revolución que, paradójicamente, trae el realismo? Paradójicamente, el estilo más conservador es el que introduce la revolución, porque en su intento por copiar lo que ocurría en la vida, también lo hace con el lenguaje de la palabra, y así saca al teatro del ámbito de la literatura. Ya no se escribían frases, monólogos, sino que se copiaba el argot. ¿Por qué no sirvió más la vieja técnica de la actuación? Porque había que buscar el cuerpo. Y es ahí cuando cayó Stanislavsky y funcionó. No solo trasladó la técnica de la prosodia, de la declamación, al cuerpo, sino que encontró el lenguaje específico del teatro. El teatro no es una rama de la literatura, sino que es lo que ocurre en la escena".

Y estas opiniones de Serrano parecen repetirse, aunque con otros códigos tal vez, en las opiniones de los actores de puestas muy actuales de Tolcachir o de Veronese:

"De todas maneras, como los actores tenemos ese vicio de querer contarle al espectador lo que estamos sintiendo, lo que sí apareció como consigna fue, precisamente, no hacer eso, no subrayar el sentimiento, sino vivirlo, sin explicar ni verbal ni gestualmente." (Lautaro Perotti, actor de "La omisión de la Familia Coleman").

"Con Veronese trabajamos mucho lo que está detrás de lo que se dice, ya que la inmediatez del texto, aquello que está cerca de lo que uno está leyendo, el hecho de hacerle demasiado caso a la palabra, hace que el resultado sea más convencional." (Osmar Núñez, actor de "Mujeres soñaron caballos" y "Espía a una mujer que se mata").

Otra aguda observación sobre las similitudes entre las distintas búsquedas en las diferentes últimas décadas, la da Alberto Segado, actor, maestro y asiduo espectador del teatro argentino: "Cuando vi "La omisión de la Familia Coleman" o "Mujeres soñaron caballos", quedé fascinado, pero no sentí que fuera algo nuevo. Lo que sí es cierto es que, en un circuito del teatro, aparece una vuelta a lo que pudo haber sido "Nuestro fin de semana" en los '60."

Y la sensación es que de generación en generación los independientes no cesan de revisar sus lenguajes con una misma intención: no ser atrapados por antiguas retóricas.

La suma de otras opiniones nos llevará siempre al mismo resultado: a la suma de diferentes ópticas detrás de un mismo objetivo: alcanzar el hecho creativo en su estado más puro.

LOS PROTAGONISTAS

El derrotero del teatro nacional está atravesado por la presencia imborrable de ciertas actrices y ciertos actores que, en su momento, han sido dueños de ese duende del que hablaba García Lorca y fueron (y siguen siendo) capaces de “arrear” a un público que corría (y corren) a verlos con los ojos cerrados, seguros de que ese ícono teatral no los iba (ni los va) a defraudar.

En una oportunidad, Tito Cossa decía que era muy común para el autor escuchar al pie de la boletería a alguien que iba a ver su texto dramático y decía: “Deme dos para la obra de Ulises Dumont”. ¿Pero cuántas veces se habrá y se seguirá repitiendo esta historia?... “¿A qué hora empieza la de los Podestá?”. “Deme una bien cerquita para la de Parravicini”. “¿Quedan plateas para la de Arata?”. “Deme cuatro para Muíño y Alippi”. “¿No hay más para la de Sandrini?”. “¿Y para la de la Merello?”. “Tres para la de Alcón”. “Cuatro para la de Norma Aleandro”. “Dos para la de Brandoni”. “Para la de Leonor Manso y Patricio Contreras”. Aunque a veces aciertan, es la de Pinti y es la de Gasalla.

Estos capocómicos irremplazables nacieron con el teatro de todos los tiempos y en nuestro país los primeros fueron los Podestá, después se extendió al Príncipe del Sainete y Rey de la Morcilla: Florencio Parravicini, a las multifacéticas Olinda y Sofía Bozán, y con la irrupción del costumbrismo naturalista, las mujeres comenzaron a pisar fuerte y a ganarse el proscenio: Orfilia Rico, Angelina Pagano, Lola Membrives, Pierina Dealessi, Camila Quiroga, Margarita Xirgu y María Guerrero, entre otras. El tiempo del grotesco tiene un dueño indiscutido o, por lo menos, un socio obligado de don Armando Discépolo: Luis Arata, el que fue capaz de asombrar al mismísimo Pirandello. Con las distintas variantes del realismo (o como lo quieran llamar) asomaron otras y otros irremplazables: Luis Sandrini, Tita Merello, Mecha Ortiz, Arturo García Bhur, Luisa Vehil, Francisco Petrone, Alba Mujica, Ernesto Bianco, Milagros de la Vega y Pedro López Lagar (“Me pongo la gorra y salgo”). Los independientes, a pesar de pretender “la contraria”, no pudieron con los caprichos de su público que, sin pudor alguno, fueron detrás de Oscar Ferrigno, Alejandra Boero, Onofre Lovero, Inda Ledesma o Héctor Alterio; mientras que en los grandes centros provincianos comenzó a suceder algo semejante con actrices y actores que tenían una clara resonancia que aún perdura. En simultáneo, el protagonismo también

se trasladó a ciertos autores y directores (antes y después de los independientes); de todos modos, el término “capocómico” siempre (o casi siempre) se dio dentro del espacio escénico y entre los actores, aquellos que ponían cara y cuerpo ante el público. Desde la década del sesenta en adelante (donde ya todo se confunde de manera saludable), se viene una muchachada que va a pisar fuerte en el gusto del espectador: Alfredo Alcón, María Rosa Gallo, Luis Brandoni, Norma Aleandro, Tato Pavlovsky, Inda Ledesma, Carlos Carella, Pepe Soriano y muchos más; y por supuesto que hay otros nombres y apellidos de los que no me quiero olvidar: Walter Santa Ana, Osvaldo Bonet, Miguel Ligerio y hombres de teatro como Jorge Petraglia, Roberto Villanueva, Francisco Javier, Carlos Gandolfo, Augusto Fernández, Agustín Alezzo, Jaime Kogan, Roberto Durán o Alberto Ure. Por esos años también me asombran algunos “capocómicos de provincia” como Bonino y María Escudero en Córdoba, Héctor Tealdi y David Edery en Rosario, Rosa Avila y Oscar Quiroga en Tucumán y Cocho Paolontonio y Carlos Catania en Santa Fe. Y, hoy por hoy, “el capocómico” pasó a ser el propietario de la poética: Bartís, Kartun, Barea, Yusem, Urdapilleta, Banegas, Veronese, Spregelburd, Pavlovsky, Paula, Zorzoli, Arias. Y, por último, si digo “capocómico” tengo que sumarlos a todos ellos aunque vengan de otros palos (radio, revista porteña, cine o tele): Nini Marshall, Pepe Arias, Tato Bores, Pepe Biondi, Fidel Pintos, Don Pelele y el Negro Olmedo. Esto, lo del capocómico, no se encuentra en los libros, está en la calle del teatro.

LOS ANTAGONISTAS

Algunas actrices y algunos actores parecen no contar con “el coraje”, “el espíritu” o “la intención de alcanzar el protagonismo”; se los ve como atados a la sombra anodina de los roles secundarios; sin embargo, más de una vez, desde ese incierto espacio alcanzan la luminosidad que no parecía estar en sus deseos y avanzan, a paso lento, de una acertada composición a otra como sin querer. Es extraño pero estos supuestos relegados del campo escénico, donde más se agigantan es en las propias narices de sus divos de turno. Entonces, algunos de ellos, trascienden en el peor escenario: bajo la sombra recelosa y dominante de algunos capocómicos que le pelean la luz, la réplica, el centro de la escena y hasta el aplauso final. Y así, contra viento y marea, crecieron y emocionaron como al descuido, como con cierto pudor, como diciendo: “Yo no tengo la culpa, fue sin querer, no estaba en mis planes”. Y dentro del espinoso parnasso de las candilejas llegaron a asombrarnos desde sus segundos planos. Recuerdo, en mi “prontuario” de espectador, las sutiles labores de Juanita Hidalgo, Osvaldo

Bonet, Rita Cortese, Jorge Suárez, Andrea Garrote y Oski Guzmán entre tantos que fueron capaces de sorprenderme de placer. Y en el teatro de provincia se duplican estos ejemplos de humildad escénica como algo paradójal. Lo cierto es que, aunque ellos no la busquen, la trascendencia los espera porque son capaces de darle brillo a un mero instante. A esta gente, los antagonistas, no parece cuadrarle el frac ni el vestido de organza, van con ropas humildes y se confunden con el resto de los mortales. Eso es lo que los hace inolvidables y, además, valga la paradoja, irrepetibles. Y siempre se los va a recordar no por “los pasajes de bravura” sino por los pequeños gestos y los valiosos silencios. Alguien, algún día de tantos, entre los elogios inconmensurables a divas y divos, reservará una línea para ellos y será la más cierta, la menos exagerada de tanta crítica asparentosa. Un tipo chupando una naranja mientras otro monologa o una muchacha cubriéndose el sexo con sus manos y en absoluto silencio, suelen ser mis mejores recuerdos de una historia que está pasando por otros. Pero el destino de los antagonistas es ser “comparsa” y cuanto más “comparsa” son, más se agigantan.

ALGO LE DEBEMOS AL REALISMO

Hay palabras que caen en desgracia. En el teatro, en los últimos tiempos, “realismo” se ha vuelto una mala palabra. Algunos hacedores del hecho teatral necesitan —permanentemente— dejarnos en claro que lo que ellos están haciendo “no es realista, está fuera del realismo o va más allá del mero realismo”. El realismo, para los confusos ejércitos de las supuestas últimas vanguardias, es una visión, un lenguaje y una poética bastarda que ha quedado enganchada entre los cables del peor teatro. Al realismo se lo viene arrastrando, como si fuera un cadáver, al vago espacio de la estereotipia y ese cadáver parece haber sido en vida demasiado directo, demasiado ingenuo y demasiado parecido a la realidad misma. El arte, nos dicen entonces estos ejércitos sin pasado, está obligado a ser un espacio superador de la mera realidad; por lo tanto, lo que se entiende por realismo, ya no tiene nada que hacer en el terreno de la creación.

Hace muchos años, al borde un siglo atrás, “el comandante en jefe del surrealismo”, el joven y talentoso André Bretón, escribía una breve y bella novela (llamada “Nadja”, que quiere decir en ruso el comienzo de la palabra libertad) para demostrar, entre otras cosas, que un par de fotografías podían evitar las minuciosas descripciones que Balzac y Flaubert necesitaban hacer para darnos a conocer el interior de un cuarto o los componentes de la calle donde se desarrollaba la historia que estaban contando. Hoy, al borde de un siglo después, tanto los surrealistas de Bretón como las narraciones de Balzac y Flaubert, siguen tan vivos y valiosos como entonces.

El arte está obligado (con el perdón de la palabra) a encontrar coartadas para seguir avanzando y es por eso que lo que ayer se denominó naturalismo y después realismo, hoy suele denominarse hiperrealismo o biodrama; y estos últimos tienen casi la obligación (con perdón de la palabra) creativa de ser, si quiera en un ápice, distintos a aquéllos. Y aunque ya nadie lee o escribe o actúa o dirige como entonces (salvo los que se quedaron petrificados en el tiempo), lo que se hace hoy apunta con otras armas al blanco de siempre. Las fotografías de Bretón y las minuciosas descripciones de Balzac o de Flaubert, en un punto, nos hablan de lo mismo.

Cada tiempo histórico está “obligado y destinado” a encontrar sus formas y sus contenidos, que serán, en gran parte, producto de todas aquellas otras formas y contenidos que lo antecedieron. Naturalmente que de lo que ya pasó vamos a buscar tan sólo lo que aún vale: el corazón del alcaucil. Pero hay estar que atentos “a los más papistas que el Papa”, porque de allí viene el equívoco y la rápida e inconsciente descalificación. En el arte, como en los shopping, está siempre el tonto que busca la marca de moda y que desprecia, para afirmarse en su endeblez creativa, todo lo demás.

Es ley que los nuevos maten a los viejos, que el hijo mate al padre, pero no para que desaparezca lo pasado sino para que aflore lo nuevo con todo lo aprendido anteriormente. El que sale de la nada, va a la nada; mientras que el que busca su poética, tras haber visitado siquiera fugazmente las poéticas que lo antecedieron, sale hacia lo suyo fortalecido por lo ajeno y, de algún modo, puede que sea nuevo o siquiera algo diferente. Los fanatismos en cualquier orden de la vida puede que sirvan para algo, pero en el arte, la más de las veces, no hacen más que barro.

Hoy, en estos tiempos, después del arduo y cambiante siglo XX, un hombre de teatro, como los creadores de otras disciplinas artísticas, tiene la enorme suerte de encontrarse en un punto donde todo vale, todo confluye. Dejemos entonces, en estos tiempos menos dogmáticos que aquellos, que la palabra realismo no sea tan sólo una mala palabra y sea realmente hasta donde pueda ser. De ese modo, tal vez, aquellos que lo siguen usando al realismo como una pieza de museo, no sean los únicos propietarios de tan valioso y multifacético objeto de creación.

Sobre el realismo nos dice Ricardo Monti: “el realismo es un asunto muy debatido, tanto estética como literalmente. Yo, por mi parte, creo que el realismo abarca un contingente mucho más amplio que el costumbrismo o el naturalismo costumbrista. Yo creo que soy un escritor realista. Lo que sucede es

que incluyo dentro de la realidad indagada otras zonas que no son las zonas de lo cotidiano, materia esta última de la cual se nutre el naturalismo costumbrista. Y me introduzco en una zona interna del individuo, en el laboratorio de ideas de un individuo, en la fábrica de sus sueños. Pero es también una zona de la realidad”.

EL EJE DE LA CRISPACIÓN

En un poema del peruano Antonio Cisneros hay un verso que desnuda el destino de “viejo aguafiestas” que le tocó en suerte a Carlos Marx frente al capitalismo. Algo de eso viene sucediendo en las últimas décadas del teatro argentino con los trabajos de algunos hacedores que, en un momento determinado, escapan con sus propuestas de todas las formas institucionalizadas en el campo de la actuación.

Son tres los más notorios “victimarios” de estos crispados crímenes acontecidos en el oscuro callejón de nuestra escena: Roberto Durán (el abuelo), Alberto Ure (el padre) y Ricardo Bartís (el hijo). Ellos tres, en distintos momentos, arremetieron contra todo lo establecido y generaron un mundo propio que no estaba en los planes de nadie. Durán es el primero, tal vez, que se mete en el espacio escénico e inquieta a los actores “como un lento borracho” que con tiernos empujones desarticula la fiesta mesurada y la transforma en fiesta a secas. Ure, de extraña ortodoxia, entremezcla a actores de diversos “palos” para intentar popularizar a aquellos textos que estaban guardados en la gaveta de unos pocos y este, al igual que su “padre”, toreó a sus intérpretes para que sean capaces de alcanzar intensamente a los personajes. Bartís, “el nieto”, depura y perfecciona la irreverencia de sus mayores para sacar de su brusca galera perfectas metáforas contemporáneas que iluminarán de un nuevo modo a aquellas escrituras escénicas que ya habían sido decretadas intocables: el límite impreciso entre los de arriba y los de abajo que bulle en las historias de un tal Florencio Sánchez, el olor húmedo y dolido que sale de las grutas donde suceden los grotescos de don Armando Discépolo y el aire alucinado que golpea los rostros sardónicos de los personajes arltianos. Los tres, en su momento, encuentran resistencia, despiertan desencuentro y, por sobre todas las cosas, logran que nadie quede indiferente; ya que, a favor o en contra, cada testigo de estas poéticas irá viendo con asombro como estos eternos “aguafiestas” construyen el mismo muro que separa el antes y el después del teatro nacional. Los tres serán juzgados tanto por sus arrebatos como por sus aciertos. Los tres irritarán al otro teatro. Y sin ser dueños de la verdad escénica, más de una vez estarán a punto

de tocarla: Durán con una obra “dispar”, Ure con una obra “disparatada” y Bartís con una obra “disparada”. A los tres les cuadra, en algún momento de su infierno creador y ante el fulano que descree de semejante apasionamiento, repetir la frase que don Armando le espeta de manera lacónica al crítico que se disculpa tardíamente por no haber comprendido a uno de sus sabios grotescos: “¿y ahora quién lo arregla?”.

Durán, Ure y Bartís son casi contemporáneos, pero en una familia tan crispada alguien tenía que hacer de hijo para que otro haga de padre y otro de abuelo.

No hemos sido testigos de las puestas de Durán pero sí de su trabajo en el taller de actuación donde veíamos trastabillar a las escuelas y a los métodos instalados hasta entonces. ¿Pero qué es lo que veíamos? Algo que, en principio nos confundía porque no sabíamos si eso que estábamos viendo nos hacía avanzar o retroceder en las técnicas de actuación hasta que, poco a poco, nos dejábamos atravesar por esa propuesta irreverente y comprendíamos que en esa desacralización de los métodos establecidos, eran esos mismos métodos los que salían robustecidos. ¿Qué lográbamos entonces? La multiplicación de los caminos para arribar (sanos y salvos) al personaje.

De Ure pudimos conocer un poco más: algunas de sus puestas (lo público) y alguno de sus ensayos (lo privado). De esa experiencia nos quedan una multitud de sensaciones dispares pero siempre impactantes porque por encima de la historia y de la puesta asomaban interpretaciones intensas que esos mismos actores jamás hubiesen logrado en otras manos. Y Ure, al igual que Durán, “arremetía” contra el actor ohasta encontrarlo y al encontrarlo, más de una vez, era capaz de transformarlo.

En el caso de Ricaro Bartís hemos ido descubriendo su incesante poética a través de algunos de sus montajes donde fue capaz de hacernos ver y sentir otro Shakespeare (“Hamlet en la guerra de los teatros”), otro Arlt (“El pecado que no se puede nombrar”) y otro Sánchez (“De mal en peor”). Pero Bartís además, al igual que Mauricio Kartun en el campo de la dramaturgia, se reproduce de manera “infiel” en muchos de sus discípulos. Y es entonces cuando ese eje inquietante acaba por ocupar un lugar cierto en el teatro nacional.

Elegimos relacionar a estos importantes creadores con “el eje de la crispación” de un teatro argentino contemporáneo porque crispar es, según el diccionario, “enojar e irritar a alguien” y también, según el diccionario, “la irritación es la acción de excitar”. O sea que lo que crispera, irrita; y lo que irrita, excita. Por otra parte, lo irritable parece emparentarse con lo irremplazable, lo

irradiante y lo irregular; y lo irregular es “lo que no sigue la regla” y es también “lo que no sucede común y ordinariamente”. Es decir, atando cabos, con ellos estamos ante un teatro diferente. Ese teatro que tiene marcado a fuego el sello de su creador. Un teatro crispado.

¿Pero todo esto empezó con ellos? Tal vez no. Tal vez en las composiciones alucinadas de Pablo Podestá y en los silencios inexplicables del Armando Discépolo autor y en los arrebatos de otros protagonistas de nuestra escena ya estuvo presente esa forma crispada de crear. Y tal vez, en cierto modo, esa forma crispada sea un rasgo inevitable del teatro argentino.

Imaginar por un momento que ese eje crispado aparece y desaparece de la escena argentina, como las tormentas de verano cuando nadie las espera, no cesa de ser inquietante. Inquietante y creativo, porque esas tormentas laboriosas dejarán algunos árboles caídos pero traerán agua, el agua indispensable cuando la seca paraliza. Ya que ese método, esa impronta de furia meditada despabila y desarticula al actor corroído por la convención, con el deseo de hacerlo reencontrarse con lo más profundo de sí. Y este método o lenguaje o estilo desacralizador, sea, tal vez uno de los principales responsables de ese aire irreverente que circula de tanto en tanto por las salas marginales del último teatro.

EL TEATRO Y LA LITERATURA

¿La relación de la literatura y el teatro es la de dos hermanos? ¿La de dos hermanos mellizos o la de dos hermanos gemelos? ¿La literatura y el teatro son hermanos o son un hijo único esquizofrénico? ¿El teatro está dentro o fuera de la familia apellidada literatura? El teatro no nació texto pero la literatura tampoco. En todo caso, podemos decir que los dos nacieron entre el polvo bullicioso de la calle y, más concretamente, en esa ancha avenida que es la oralidad. ¿Hay parentesco en ellos? Un antiguo diccionario descarta, por un lado, todo lazo familiar entre ambos, ya que a la literatura la define “como la realización de lo bello por medio de la palabra” y al teatro como “el lugar en el que ocurren sucesos notables”; pero por otro lado, en la extensa definición de la literatura termina cobijando al teatro como una de sus ramas históricas al citar tragedias, comedias, dramas y farsas de las culturas de todos los tiempos. Por lo tanto, ante la incertidumbre que nos genera el antiguo diccionario y con el deseo de crear familia entre las partes (literatura, teatro) podemos decir que en un lugar donde ocurren sucesos notables puede habitar lo bello por medio de la palabra o que la realización de lo bello por medio de la palabra requiere de un lugar en el que ocurren sucesos notables. Pero esta elucubración deriva de la consulta de un an-

tiguo diccionario que está imposibilitado de encerrar las últimas verdades sobre la suerte actual entre la literatura y el teatro.

Hoy por hoy, los hijos legítimos de la literatura son la poesía y la narrativa, y el teatro viene a ser el hijo ilegítimo. Ahora, ¿para un padre hay diferencias entre los hijos que se tienen? Hasta aquí solo la duda entre el parentesco de la literatura con el teatro. ¿Hermanos? ¿Padre e hijo? ¿Parientes a secas? ¿Parientes lejanos? Lo más aproximado para establecer ciertas diferencias es que lo que llamamos literatura no puede prescindir de la palabra y lo que llamamos teatro, puede. Entonces comenzamos a discernir y nos quedamos con una de las tantas formas del teatro: el teatro de texto. Ese teatro, donde reina la palabra, acaba siendo parte de la literatura. Hay, por último, un teatro literario o una literatura teatral. Y más que parentesco, en ciertos momentos históricos, entre ellos hay una profunda simbiosis. Ya que la narrativa y el teatro o la poesía y el teatro, durante algunos tramos del extenso camino de lo artístico, llegaron a confundirse y a fusionarse.

Las tragedias de Esquilo, de Sófocles o de Eurípides, junto a los relatos poéticos de Homero, llegan hasta nosotros como los árboles más frondosos de la sabia ficción de los griegos. El teatro isabelino aporta a la literatura sajona algunos de sus mejores versos. El siglo de oro español se alimenta de un par de historias que vienen de la escena para redondear su luminosidad. En los tiempos contemporáneos, la inmensa voz de la literatura europea está impregnada de intensas dramaturgias que acompañaron su canto. Entre nosotros, hay una suma de piezas teatrales que pueden leerse con el mismo placer de la otra literatura nacional. Y es en esos ejemplos donde volvemos a tentarnos de encontrar parentesco o siquiera vecindad.

¿William Shakespeare es menos que John Donne y Calderón de la Barca es menos que Góngora? ¿Cuál Chéjov vale más?, ¿el de los cuentos o el de las piezas teatrales? ¿Acaso a Pirandello no se lo recuerda más por “Seis personajes en busca de un autor” que por el resto de sus variados escritos? ¿Entre los nórdicos la repercusión de Ibsen o de Strindberg no es literaria? ¿Entre nosotros: el valor de Eduardo Gutiérrez y su folletín sobre Moreira, el de Florencio Sánchez y su oscuro costumbrismo, el de Armando Discépolo y sus grotescos y el del Roberto Arlt que salta de la narrativa a la escritura teatral, ¿no están en nuestro canon literario?

En unas mesas entre narradores y autores teatrales, Juan José Saer dijo que, más de una vez, había intentado escribir teatro pero que no pudo como Samuel Beckett encontrar la misma voz que traía de la narrativa para el teatro.

Es decir, en esta confesión Saer nos está insinuando que el teatro es parte de la literatura pero parte diferente. Y en esas mismas mesas, otros participantes (Piglia, Monti) sumaron ejemplos propios sobre esas diferencias y esas proximidades que a veces los tentaron y a veces les impidieron saltar de un campo al otro: un valioso cuento de Piglia quiso ser obra de teatro, la primera obra dramática de Monti fue una novela frustrada. ¿Cuántas de estas paradojas habrá en la historia de la literatura?

En principio, entre el texto teatral y las otras formas literarias hay un parentesco y podemos arriesgarnos a decir que pertenecen a una misma familia. Pero de inmediato cabe un nuevo interrogante: ¿cuándo se da ese parentesco y cuándo no se da? Beckett es un buen ejemplo de esta duda: de “Esperando a Godot” a “Acto sin palabras” hay un cierto abismo. En el primero la palabra lo envuelve todo, en el segundo la palabra está por fuera, es acotación apenas de meras acciones mudas. El teatro, más que todos los otros géneros literarios, puede romper con el lenguaje (de la palabra) y valerse de otros lenguajes. ¿Pero esto lo separa de las otras escrituras o tan sólo lo distancia? En principio, la presencia de otros lenguajes genera otros códigos y ante esos códigos, otros resultados.

El espacio escénico es el papel en blanco del teatro, pero además de la palabra, allí también se escribe con cuerpos, escenografía, utilería, luz, oscuridad, sonido, silencio. ¿El teatro, entonces, queda nuevamente fuera de la literatura? Sin embargo, después de la fugacidad que es el hecho vivo llamado teatro, lo que perdura de él es la palabra. Y aunque el maestro Peter Brook nos sugiera que el teatro contemporáneo se reduce a un par de potentes imágenes: dos hombres debajo de un árbol ralo o una mujer tirando de un carro; nosotros, al recordar esas imágenes imborrables, volvemos a encontrar la resonancia de ciertas palabras que trazan esas historias. A diferencia de las otras ramas literarias, donde todo comienza y acaba en las palabras escritas sobre el papel en blanco, en el llamado teatro el papel en blanco y la primera palabra se repiten tantas veces como tantas veces son las partes que entran en juego; en la imagen desnuda del autor, en la impronta arbitraria del director, en la irrupción inquietante del actor, en las decisiones de los que crean alrededor y, por último, en la complicidad del espectador como parte inevitable de ese hecho que se está haciendo. Y es en esta constante dubitación donde el teatro y su escritura se alejan o se acercan y se acercan o se alejan de las otras formas literarias.

Un poema, un cuento, una novela, tienen indefectiblemente un autor o una autoría compartida intencionalmente (Cesare Pavese escribe una de sus novelas, “Fuego grande”, con Bianca Garufi; Borges y Bioy Casares comparten

las andanzas de Bustos Domecq; los surrealistas juegan colectivamente con sus cadáveres exquisitos), pero siempre el autor está y está claramente institucionalizado. Un producto teatral (ya acá no digo texto) puede tener múltiples padres, puede llegar a ser un hijo colectivo. Por lo tanto, ese poema, ese cuento, esa novela, seguirán siendo, pase lo que pase, el texto de ese autor; mientras que el texto teatral, más allá de su autor y de su contexto histórico, puede llegar a ser la excusa de felices o de calamitosos avasallamientos. El texto más desgarnecido es el texto teatral, de allí, quizás, su destino tan paria. Sin embargo, si nos ceñimos a la literatura argentina, el primero que se entromete en campo ajeno es el teatro, porque es nuestro teatro el que se apropia de otros géneros para robustecer su repertorio: Moreira era un folletín, Fierro un poema, El humillado un capítulo de una novela y El herrero y el diablo resonancia de otro capítulo de otra novela. “Pero el que las hace, las paga” dice el dicho y al teatro nacional le nace un contrincante (el cine argentino) que para recorrer sus primeros tramos se apoyará en los géneros emblemáticos de la escena local y contará desde la gauchesca, desde el sainete y desde el grotesco. Todo esto, tal vez en las últimas décadas, ha perdido vigencia porque se han ido borrando los géneros y entremezclando los lenguajes. Y lo que se pierde en pudor quizás se gana en libertad. Por eso es que en este confuso orfelinato actual instalar parentesco es como buscar en río revuelto. Sin embargo, al mirar hacia atrás, más allá de ciertas imágenes (los dos hombrecitos bajo el árbol ralo o la vieja tirando del carro entre la guerra) aún resuenan ciertas palabras, frases imborrables, diálogos de relojería y pasajes de bravura que desembocan en alegatos y confesiones que nos acompañan como un rezo laico a través de los tiempos.

Quien quiera reencontrarse con el derrotero de nuestro teatro nacional tendrá que revisar algunas páginas de Alberdi, de Gutiérrez, de Sánchez, de Pacheco, de Discépolo, de Eichembaun, de Gorostiza, de Cossa, de Monti, de Kartun y de muchos otros.

Al leer el pequeño juguete cómico de Alberdi, titulado “El gigante Amapolas”, se quedará tal vez con el raro monólogo donde el Mayor Mentirola discute imaginariamente con sus compañeros de armas la reiterada decisión de replegarse sin brindar pelea al espantapájaros que, por el temor de los otros, conserva un antiguo poder.

Repasando las pocas páginas de la versión teatral del Moreira de Gutiérrez, le resonará la sentencia del gaucho a sus enemigos: “Está bueno, amigo Sardetti. Usted me ha negao la deuda para cuyo pago le di tantas esperas, pero yo me la he de cobrar dándole una puñalada por cada mil pesos que me debe. Y

usted, Don Francisco, que me ha echao al medio de puro vicio, guárdese de mí, porque ha de ser mi perdición en esta vida, y de su justicia tengo bastante”.

Recordando “Barranca abajo” de Florencio Sánchez, escuchará a Don Zoilo en sus últimas palabras: “Y cuando ese desgraciao, cuando ese viejo Zoilo, cansao, deshecho, inútil pa todo, sin una esperanza, loco de vergüenza y de sufrimiento resuelve acabar de una vez con tanta inmundicia de vida, todos corren a atajarlo. ¡No se mate que la vida es guena! ¿Guena pa’ qué?

De “Los disfrazados” de Carlos Mauricio Pacheco, el sainete más oscuro, recordaremos a Don Andrés afirmándonos que “Todos estamos disfrazados” mientras Don Pietro “Mira el humo” para no ver su desgracia.

Del puñado de grotescos discepolianos nos quedarán las quejas de sus protagonicos más relevantes: El Don Miguel de “Mateo” denostando a su competidor: “¡Lautomóvil! Lindo invento. Puede estar orguyoso el que lo ha hecho. Habría que levantarle un monumento arriba de una pila de muertos”. El Saverio de “El organito” haciéndoles ver a sus hijos la realidad que les toca en suerte: “La gente da limosna para que Jesucristo lo apunte en la libreta. La caridad es puro grupo. Porque si hubiera caridad ya no habría pordiosero en el mundo”. El Piccione de “Babilonia” describiendo al país donde han llegado: “Esto es inaudito. No se ve en ninguna parte del mundo. Vivimo en una ensalada perfecta. ¡Jesú qué babilonia!”. Y el Stéfano con todos sus fracasos a cuesta: “Uno se cree un rey y lo espera la bolsa”.

De aquellos alucinados personajes de la escritura arltiana, Saverio, el más intenso entre los que fueron concebidos para la escena, nos volverá a decir: “Qué gentecilla miserable. Cómo han descubierto la enjundia pequenoburguesa. No hay nada que hacer, les falta el sentido aristocrático de la carnicería. Pero no importa mis queridos señores. Organizaremos el terror. Vaya si lo organizaremos”.

De “Un guapo del 900” de Samuel Eichenbaum nos queda la confesión del hijo: “He matado para que no matara él. Dígame, vieja, ¿hice mal? Y la firmeza de la madre: Si yo fuera hombre, hubiera hecho lo mismo”.

De la corriente del teatro independiente hay una historia que persiste en el tiempo, es “El puente” de Carlos Gorostiza, donde la voz del padre aún se oye describiendo al país de entonces: “Vea. Antes las clases sociales eran dos. Ahora hay una escalera y cada uno tiene su escalón”.

De los años sesenta, nos llega otra voz desde la escalera que dibujó Gorostiza pero esta vez escrita por Cossa: “Ah, sí... Se acabó el fin de semana... ¡Pero cada vez hay menos luz en esta casa! Esta penumbra me da una tristeza bárbara...”.

“Hola, nena. El papi habla. ¿Me querés mucho?”. La conversación telefónica que nos quedará grabada en la memoria es de la década del '70 y el tierno progenitor que habla con su hijita es un torturador dibujado e interpretado con maestría por Tato Pavlovsky

Después habrá otras voces que miran hacia atrás pero sin dejar de resonar en sus presentes: “Señores, si no fuera ridículo sería una tragedia” nos dice el animador de la “Maratón” de Ricardo Monti. “Perder un sueño es como perder una fortuna, qué digo, es peor. Nuestro pecado es haber perdido los nuestros”, resume Barús con tono artiano. “Pero al mercado ya no puedo volver. Por lo menos hoy. Maté a alguien y tendría que estar buscándome la policía”, repiten a coro Daulte, Spregelburg y Tantanián en “La escala humana”. Mientras trata de fotografiarle “La Madonnita” que Basilio conserva en su mirada, le dice el Señor Hertz: “No la ahuyente. No la deje volar”. Y Kartun cierra su historia.

Volvamos a empezar: ¿qué parentesco hay entre el teatro y las otras formas literarias? No lo sé. Lo que sé es que como hombre de teatro he pisado el otro campo buscando historias y las he podido contar en algunos casos y que como escriba siento el mismo temblor en los disjuntos campos. Por eso, creo, que el texto teatral es un texto a escribir y que el teatro todo es una cuestión entre varios.

Lo que sí podemos aseverar es que hasta un momento determinado (un punto histórico intermitente) el autor fue la figura protagónica del hecho teatral y los demás, sus intérpretes. Pero esto ha cambiado; ahora el protagónico suele estar en manos de la dirección o del equipo actoral o de todos. La dramaturgia o la escritura definitiva también ha dejado de ser tarea exclusiva del autor solitario; hay dramaturgia de dirección y dramaturgia de actores. Los roles en el teatro de hoy suelen ser espacios compartidos pero también espacios disputados. ¿Es en vano, entonces, seguir hablando del autor en el mundo del teatro? ¿Se ha perdido ese espacio que subsiste en las otras formas literarias? Sí, algo ha cambiado. Sin embargo, el autor o lo que aún podemos llamar autor sigue estando y sigue escribiendo desde el papel o desde el espacio escénico. ¿Qué escribe? ¿Un texto herméticamente cerrado? ¿Un texto ampliamente abierto? Poco importa. Al final lo que queda es la palabra o la sombra de esa palabra o el silencio donde duerme la palabra.

En estos tiempos, cuando hablamos de autor, hablamos de Brook, de Gro-towski, de Wilson o de Barba; hablamos de creadores que se apropian de todo: de los textos ajenos, de los textos propios o de los textos que serán textos al final de la creación compartida. El teatro, quizás, tiene un solo camino: contar. Contar con palabras o sin palabras. Contar el suceso que estamos presenciando y al contar, puede que se toque con la otra literatura que también cuenta.

Pero más allá de todo, en el teatro, como en la otra literatura, alguien tiene que escribir: el autor, el director autor o los actores escribientes. Alguien tiene que escribir. Porque de lo contrario ¿Qué hacemos con Shakespeare, con Chejov, con Pirandello, con Williams, con Ibsen, con Buchner y con tantos de los nuestros?

LA IDENTIDAD DEL TEATRO

¿Dónde sucede esto que hemos llamado teatro durante tantos años? ¿En un escenario de medidas convencionales? ¿En un espacio distinto? ¿En construcciones ajenas? ¿En tierras baldías?

¿Cuál es el lenguaje que podemos seguir llamando teatro? ¿La palabra? ¿La palabra y la acción? ¿La acción y la imagen? ¿La imagen pura? ¿El puro movimiento?

¿Contamos, en el teatro, para todos aquellos que conviven con nosotros en un mismo espacio geográfico y en un mismo tiempo histórico? ¿Contamos sólo para otros que son como nosotros en la intención ideológica y en la mirada estética? ¿Contamos para contar lo que deseamos que nos cuenten? ¿No contamos?

¿Dónde comienza el teatro y dónde acaba lo otro? ¿Qué son el cine, el show, el circo, la televisión, el recital, la rueda de conversaciones, el psicodrama o la escena callejera para el llamado teatro?

¿Qué hemos narrado en todos estos años? ¿Trazamos con esos relatos nuestro propio rostro? ¿Qué realidad está en esas historias? ¿O hemos estado dibujando un capricho? ¿O no contamos nada y tan sólo nos exhibimos de un modo peligroso?

¿Qué es el actor en mitad de la escena? ¿Un naufrago? ¿Un lobo estepario? ¿Un hombre entero? ¿Qué es la escena para el actor? ¿El vértigo de la realidad? ¿El vértigo de la ilusión? ¿Qué es el teatro para el actor en la escena? ¿El último juego contemporáneo? ¿La última bufonada? ¿Un compromiso? ¿Un placer? ¿Una angustia?

El que escribe tiene la página en blanco pero puede escribirla, borrarla y volver a escribirla. El que pinta tiene el espacio elegido y puede pintar todo, poco o nada. El que compone la música elige azarosamente las infinitas jugadas sobre ese tablero que es el pentagrama. El que filma apunta a la realidad toda o a un ínfimo detalle de ella y suma imágenes sin descanso. ¿Pero qué tiene el hombre de teatro? ¿Un texto por un lado? ¿Un espacio que no condice con ese texto? ¿Un público que se entromete entre el texto y el espacio? ¿Una imagen que es apenas la insinuación de la historia que se intenta contar y que ocurrió en múltiples tiempos y en múltiples espacios?

¿El teatro es el arte más antiguo o la forma más desgarnecida?

Tal vez, al igual que la poesía, el teatro esté siempre al borde del ridículo. Y tal vez, al igual que el instante, el teatro no tenga tiempo ni espacio suficiente para contarse.

Sin embargo, seguimos subiendo al espacio escénico con la ceguera del fanático y nos lanzamos a contar lo que no está, lo que no puede aparecer tal cual fue.

¿Será, entonces, el teatro una mera metáfora? ¿Será entonces un obstinado espejismo?

Quiérase o no, sucede. Está allí, donde están los actores, como una realidad absurda o como un absurdo real.

Nadie puede negarnos que hemos envejecido adentro de esa trampa y que hemos sentido placer al hacerlo. El placer enorme de querer contar con las manos vacías. Haciendo equilibrio sobre una delicada sogá que se anuda con solitarios textos, con posibles imágenes y con espacios supuestos.

Mañana, cuando alguien mire en borrosas fotografías todo lo que hemos hecho, tal vez presienta que hemos estado un poco locos y que hemos cometido el pecado de imaginar lo imposible: contar la vida desde un mísero rincón de ella misma.

Si sumamos los ruidos que vienen de los alrededores, las toses del público y los problemas que acarreamos, podemos decir que estamos frente a una plena utopía.

Dejando de lado esta grandilocuencia que acabo de permitirme como enamorado del género, reconozco que el teatro es una de las construcciones más frágiles del arte. Porque un intérprete puede traicionar a un tema musical o un pintor puede colgar arbitrariamente un cuadro. Pero en el teatro son muchísimos más los potenciales traidores: el autor a la historia, el director a la obra, el actor a la puesta, los técnicos a la atmósfera, el público al producto, etc.

De todas maneras, y más allá de todo lo que uno dice, el espectador cuando va al teatro se ciñe a lo suyo: le gusta o no le gusta, se conmueve o no se conmueve, le importa o no le importa. Porque el espectador es el último juez, pero un juez que, en pocas horas, se quedará sin pruebas.

Eso es el teatro: lo efímero.

Pero muy de tanto en tanto, nos encontramos con un espectáculo que nos colma y nos ayuda a seguir volando sobre esa rara avis.

Este año, por ejemplo, cumpliremos otro año junto al teatro. Este año, como todos los años, vamos a preguntarnos para qué y por qué y para quién vamos a contar. Y este año, como en los otros años, volveremos a contar.

Tomas Mann decía que la literatura es una fiebre que te atrapa y no te abandona jamás. El teatro, tal vez, sea para nosotros lo que para Tomas Mann era la literatura.

¿Pero el teatro es parte de la literatura? ¿El cine es teatro? ¿La danza se toca con el teatro? ¿Todo lo que es espectáculo es, de algún modo, teatro? ¿Todo lo que se cuenta es teatro? ¿Todo hecho es teatro? ¿La misa? ¿El deporte? ¿La política?

Tal vez el teatro tenga mil formas, pero una sola lo define: esos hombres contando lo imposible frente a alguien que ha decidido creerles.

A modo de epílogo podemos decir que esta aparente búsqueda de identidad del teatro no es una búsqueda ni la pretensión de una cierta convicción, sino la noble dubitación que genera una larga experiencia en el oficio. Es decir, con los años se pierde el respeto a toda teoría, a toda corriente y a todo maestro; o mejor aún, se rescata parcialmente algo de todo para alcanzar esa sensación incierta que nos aleja de toda ortodoxia y nos instala en una amplia encrucijada donde todo es posible.

Y allí comienzan las dudas: ¿dónde sucede el teatro si hemos sido testigos de un hombre inmóvil que nos conmueve con su relato, de un manojo de rostros que detrás de una puerta entreabierta nos contaron un cuento perfecto o de una sucesión de voces que desde la oscuridad nos colmaron de enigmas? ¿Cuál es el verdadero lenguaje del teatro si aquello que supo conmovernos hoy son meros retazos de textos, de gestos, de sonidos, de imágenes, de cuerpos? ¿Lo que contamos, si es que contamos, en el teatro, no acabará siendo con el paso del tiempo un oscuro relato donde se confunden todos los relatos? ¿Dónde comienza y dónde acaba el teatro? ¿No terminará siendo una subjetivísima frontera entre “esto es lo mío” y “esto no es lo mío”? Cuando nos preguntamos sobre lo que hemos narrado en todos estos años, ¿No nos estamos preguntando tal vez si era necesario todo este periplo que nos llevó de historia en historia? Cuando nos interrogamos sobre qué es el actor y qué es la escena y qué es el teatro, ¿no estaremos lanzando señales desesperadas para comprobar que existimos en medio de esa profunda oscuridad que es la creación? Al compararnos con otros hacedores (el escritor, el músico, el pintor o el cineasta), ¿no estaremos dejando entrever nuestro terror ante lo efímero de nuestro antiguo oficio y nuestro recelo ante la suerte de los otros que trabajan con materiales perdurables? Desde el momento en que comparamos al teatro con la poesía, con el instante, con la mera metáfora y con el obstinado espejismo, ¿no estamos aceptando que su materia es frágil y efímera aunque luminosa? El placer enorme de querer

contar con las manos vacías, ¿no será, acaso, una irreverencia que se sostiene por una fe inexplicable? El pecado de contar lo imposible, ¿no será, acaso, un acto alucinado que se sostiene por una oscura pasión? Lo apasionante del hecho teatral ¿no radicará justamente en esa furiosa suerte de caer inmediatamente en el pasado? Y el poder del teatro, ¿no radicará en ser brutalmente presente? O la vigencia del teatro, más allá de nuestras dudas, ¿se mantiene en esa imagen imborrable donde unos hombres cuentan lo imposible a otros hombres que decidieron creerles?

Pero las dudas persisten y, más de una vez, nos encontramos junto a Chéjov para preguntarnos si no habría que hacer una obra donde los personajes entren y salgan y coman y jueguen sin ton ni son como en la vida misma; o tratando de imaginar con Brook que en tanto haya un hombre sobre un espacio vacío al que otro hombre observa, se producirá, tal vez, esa última forma de juego que es el teatro; o fantaseando con Artaud que el teatro, al igual que la peste, es capaz de desatar conflictos, liberar fuerzas y desencadenar posibilidades.

Referencias bibliográficas

- Accame Jorge. "Venecia". Teatro Vivo. Buenos Aires. 1999.
- Alberdi Juan Bautista. "El Gigante Amapolas". Biblioteca virtual. 2003.
- Alsina Carlos. "El sueño inmóvil". Inteatro INT. 2006.
- Arlt Roberto "Trescientos millones" Losada. Buenos Aires. 1999.
- Arlt Roberto. "Teatro Completo". Losada. Buenos Aires. 2011.
- Barcia José. "Discepolín". Centro Editor de América Latina. Buenos Aires. 1971.
- Bartís Ricardo. "Cancha con niebla" Teatro perdido: fragmentos. Edición de textos e investigación de Jorge Dubatti. Atuel. Buenos Aires. 2003.
- Beltzer Julio. "El secreto de la luna". Del autor. Santa Fe. 2015.
- Borges Jorge Luis. Obras Completas I. Ficciones. Emecé. Buenos Aires. 2008.
- Bruza Rafael. "El cruce de la pampa". Colihue. Buenos Aires. 2008.
- Cabrera Norma y Debona Silvia. "Lo sabían los tres". Ediciones UNL. Santa Fe. 2016.
- Cancionero (Letras de tangos de Cátulo Castillo, Enrique Santos Discépolo y Homero Manzi) Torres Agüero Editor. Buenos Aires. 1977.
- Carella Tulio. "El sainete criollo". Hachette. Buenos Aires. 1957.
- Carlino Carlos. "La Biunda". Argentores. Ediciones del Carro de Tesis. 1969.
- Castillo Abelardo. "Israfel". Losada. Buenos Aires. 1964.
- Cayol Roberto. "El debut de la piba y otros sainetes". Eudeba (UBA) Buenos Aires. 1966.
- Chiesa Manuel. "El Bumbún". Argentores. Buenos Aires. 2009.
- Cortázar Julio. "Nada en Pehuajó". Teatro - Novelas I. Editorial: Galaxia Gutenberg Publicación: 2012.
- Cossa Roberto. "Nuestro fin de semana". Talía. Buenos Aires. 1972.
- Cossa Roberto. "El viejo criado" Centro Editor de América Latina. Buenos Aires. 1981.
- Cossa Roberto. "El tío loco". Teatro argentino breve (1962-1983). Edición de Osvaldo Pelletieri. Biblioteca Nueva. Madrid. 2003.
- Cuesta Rodrigo. "El tamaño del miedo". Argentores. Buenos Aires. 2009.
- Cuzzani Agustín. "Una libra de carne" Argentores-Inteatro INT. Buenos Aires. 2008.
- Daulte Javier, Rafael Spregelburd y Alejandro Tantanián. "La escala humana". Teatro Vivo. Buenos Aires. 2001.

- Daulte Javier. "Nunca estuviste tan adorable". Editorial Ministerio de Cultura. 2008.
- Daulte Javier. "Martha Stutz". Libros del Rojas. Buenos Aires. 1996.
- Del Campo Estanislao. "Fausto". Eudeba (UBA). Buenos Aires. 1965.
- De Laferrere Gregorio. "Las de barranco". Plus Ultra. Buenos Aires. 1978.
- Defilippis Novoa Francisco. "He visto a Dios". Luis Ordaz (1980). El teatro argentino, tomo 8. Francisco Defilippis Novoa. Centro Editor de América Latina.
- Discépolo Armando. "Mateo" y "Stefano". Centro Editorial de América Latina. Buenos Aires. 1980.
- Dragún Osvaldo. "Historias para ser contadas". Revista Talía. Buenos Aires. 1956.
- Dubatti Jorge. "100 años de teatro argentino". Biblos. Buenos Aires. 2012
- Eichelbaum Samuel. "Un guapo del 900". Editorial Kapelusz. Buenos Aires. 1976
- Feldman Matías. "Reflejos". Colihue. Buenos Aires. 2010.
- Gambaro Griselda. "El campo". Centro Editor de América Latina. Buenos Aires. 1981.
- Gambaro Griselda. "Decir sí". Teatro breve argentino (1962-1983). Edición de Osvaldo Pelletieri. Biblioteca Nueva. Madrid. 2003.
- Gambaro Griselda. "El desatino". Editorial del Instituto. Buenos Aires. 1965.
- González Castillo, José. "Los invertidos". Argentores. Buenos Aires. 1957.
- Gonzalez Castillo José. "Entre bueyes no hay cornadas". El sainete criollo (Antología de Tulio Carella). Hachette. Buenos Aires. 1957.
- Gigena Pablo. "Reality War Show". Made in Tucumán. Ediciones la Gloriosa Vorágine. Tucumán. 2008.
- Gorostiza Carlos. "El puente". Ediciones Colihue. Buenos Aires. 2001.
- Gorostiza Carlos. "El acompañamiento". Teatro breve argentino (1962-1983) Edición de Osvaldo Pelletieri. Biblioteca Nueva. Madrid. 2003.
- Guirado Gustavo. "Carne de juguete". Del autor. Rosario. 2016.
- Gutiérrez Eduardo. "Juan Moreira". Edición Clarín. Buenos Aires. 2001.
- Hernández Andrea y Sampaolesi Ariel. "Feroz". Inteatro INT. Buenos Aires. 2007.
- Hessel Juan. "Almas fatales. Melodrama patrio". Inteatro INT. Buenos Aires. 2008.
- Kartun Mauricio. "La casita de los viejos". Teatro breve argentino (1962-1983). Edición de Osvaldo Pelletieri. Biblioteca Nueva. Madrid. 2003.

- Kartun Mauricio. "El partener". Centro de Publicaciones de la UNL. Santa Fe. 1989.
- Kartun Mauricio. "La madonnita". Atuel. Buenos Aires. 2005.
- Kartun Mauricio. "Terrenal". Atuel. Buenos Aires. 2014.
- Loza Santiago. "Nada del amor me produce envidia". Inteatro INT. Buenos Aires. 2012.
- Masotta Oscar. "Sexo y traición en Roberto Arlt" Jorge Alvarez Editores. Buenos Aires. 1965.
- Monti Ricardo. "Historia tendenciosa de la clase media argentina". Talía. Buenos Aires. 1972.
- Monti Ricardo. "Marathon". Centro Editor de América Latina. Buenos Aires. 1981.
- Monti Ricardo. "Una pasión sudamericana". Revista Celcit Teatro. Buenos Aires. 1992.
- Ordaz Luis. "Historia del teatro argentino. Desde sus orígenes hasta la actualidad". Instituto Nacional del Teatro. Buenos Aires. 1999.
- Ordaz Luis. "Personalidades, personajes y temas del teatro argentino". Tomo I" Inteatro (INT) Buenos Aires. 2005.
- Pacheco Carlos Mauricio. "Los disfrazados". Quetzal. Buenos Aires. 1954.
- Pavlovsky Eduardo. "La espera trágica". Teatro breve argentino (1962-1983). Edición de Osvaldo Pelletieri. Biblioteca Nueva. Madrid. 2003.
- Pavlovsky Eduardo. "El Sr Galíndez". Ediciones Búsqueda. Buenos Aires. 1976.
- Pavlovsky Eduardo. "La muerte de Marguerite Duras". Atuel. Buenos Aires. 2000.
- Pelletieri Osvaldo. "Cien años de teatro argentino" (Del Moreira a Teatro Abierto). Galerna. Buenos Aires. 1990.
- Pelletieri Osvaldo. "Historia del teatro argentino" Volumen V. Galerna. Buenos Aires. 2001.
- Pelletieri Osvaldo. "Historia del teatro argentino en las provincias" Volumen 1. Galerna-INT. 2005.
- Piglia Ricardo. "Respiración artificial". Sudamericana. Buenos Aires. 1988
- Piglia Ricardo. "La invasión" (Pasaje del relato "Las actas del juicio"). Anagrama. Buenos Aires. 2006.
- Prieto Adolfo. "El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna". Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1988.
- Ricci Jorge. "Hacia un teatro salvaje" (Pequeños textos de "En el andén" de Ernesto Frers, "El guiso caliente" de Oscar Quiroga, "Cabalgata del circo y el

teatro” de Norberto Campos, “Bienvenido León de Francia” de Néstor Zappata y Chiqui González, “El jorobadito” de Roberto Arlt en versión de Rodolfo Aldasoro). Cuaderno de Extensión Universitaria de la UNL. Santa Fe. 1986.

Rozenmacher Germán. “Requiem para un viernes a la noche”. Editorial Jorge Alvarez. Buenos aires. 1963-1969.

Saer Juan José. “Unidad de lugar” (Pasaje del relato “Barro cocido”). Galerna. Buenos Aires. 1967.

Sánchez Florencio. “Obras Completas”. Editorial Schapire. Buenos Aires. 1968.

Suárez Patricia. “La Varsovia”. CELCIT. Dramática Latinoamericana 159.

Tirri Néstor. “Realismo y teatro argentino”. La Bastilla. Buenos Aires. 1978.

Tolcachir Claudio. “La omisión de la familia Coleman”. Atuel. Buenos Aires. 2006.

Vacarezza Alberto. “Tu cuna fue un conventillo”. Revista “La Escena”. 1925.

Walsh Rodolfo. “La granada”. Ediciones de la flor. Buenos Aires. 2012.

Walsh Rodolfo. “Esa mujer”. Cuentos Completos. Ediciones de la flor. Buenos Aires. 2013.

Zangaro Patricia. “La boca amordazada”. Nuevo Teatro Argentino. Interzona. Buenos aires. 2003.

Zayas de Lima Perla. “Diccionario de autores teatrales argentinos (1950 -2000)”. Tomo I y II. Inteatro INT. Buenos Aires. 2006.

ÍNDICE

- 5 **Prólogo**
- 7 **Momentos del teatro argentino: introducción**
- 13 **Gauchesca: detrás de una identidad**
- 23 **Sainete y Grotresco: espejos de una ola inmigratoria**
- 45 **Lo arltiano: un suceso extraordinario**
- 55 **Los independientes: el otro aluvión zoológico**
- 61 **Derrotero del teatro nacional**
- 157 **Algunas reflexiones**
 - 157 La desgracia de los protagonistas
 - 157 El periplo de un espectador
 - 158 La seducción del teatro
 - 159 Opiniones
 - 162 Los protagonistas
 - 163 Los antagonistas
 - 164 Algo le debemos al realismo
 - 166 El eje de la crispación

168	El teatro y la literatura
174	La identidad del teatro
179	Referencias bibliográficas

EDICIONES INTEATRO

COLECCIÓN EL PAÍS TEATRAL

De escénicas y partidas

De Alejandro Finzi

Teatro (Tomos I, II y III)

Obras completas de Alberto Adellach.

Prólogo: Esteban Creste (Tomo I), Rubens

Correa (Tomo II), Elio Gallipoli (Tomo III).

Teatro del actor

De Norman Briski

Prólogo: Eduardo Pavlovsky

Dramaturgia en banda

Incluye textos de Hernán Costa, Mariano

Pensotti, Hernando Tejedor, Pablo Novak,

José Montero, Ariel Barchilón, Matías

Feldman y Fernanda García Lao.

Coordinación pedagógica: Mauricio Kartun

Prólogo: Palo Bontá

Antología breve del teatro para títeres

De Rafael Curci

Prólogo: Nora Lía Sormani

Teatro para jóvenes

De Patricia Zangaro

Antología teatral para niños y adolescentes

Incluye textos de Hugo Álvarez, María Inés

Falconi, Los susodichos, Hugo Midón, María

Rosa Pfeiffer, Lidia Grosso, Héctor Presa,

Silvina Reinaudi y Luis Tenewicki

Prólogo: Juan Garfí

Becas de creación

Incluye textos de Mauricio Kartun,

Luis Cano y Jorge Accame

Diccionario de autores

teatrales argentinos

1950-2000 (Tomo I y II)

De Perla Zayas de Lima

Hacia un teatro esencial

De Carlos María Alsina

Prólogo: Rosa Ávila

Teatro ausente

De Arístides Vargas

Prólogo: Elena Frances Herrero

Caja de resonancia y

búsqueda de la propia escritura

De Rafael Monti

La carnicería argentina

Incluye textos de Carolina Balbi, Mariana Chaud, Ariel Farace, Laura Fernández, Santiago Governori, Julio Molina y Susana Villalba.

Coordinación: Luis Cano

Prólogo: Carlos Pacheco

Del teatro de humor al grotesco

De Carlos Pais

Prólogo: Roberto Cossa

Nueva dramaturgia argentina

Incluye textos de Gonzalo Marull, Ariel Dávila, Sacha Barrera Oro, Juan Carlos Carta, Ariel Sampaolesi, Martín Giner, Guillermo Santillán, Leonel Giacometto, Diego Ferrero y Daniel Sasovsky.

Dos escritoras y un mandato

De Susana Tampieri y María Elvira Maure de Segovia

Prólogo: Beatriz Salas

La valija

De Julio Mauricio

Prólogo: Lucía Laragione y Rafael Bruza

Coedición con Argentores

El gran deschave

De Armando Chulak y Sergio De Cecco

Prólogo: Lucía Laragione y Rafael Bruza.

Coedición con Argentores

Una libra de carne

De Agustín Cuzzani

Prólogo de Lucía Laragione y Rafael Bruza

Coedición con Argentores

Una de culpas

De Oscar Lesa

Coedición con Argentores

Desesperando

De Juan Carlos Moisés

Coedición con Argentores

Almas fatales, melodrama patrio

De Juan Hessel

Coedición con Argentores

Air Liquid

De Soledad González

Coedición con Argentores

Un amor en Chajari

De Alfredo Ramos

Coedición con Argentores

Un tal Pablo

De Marcelo Marán

Coedición con Argentores

Casanimal

De María Rosa Pfeiffer

Coedición con Argentores

Las obreras

De María Elena Sardi

Coedición con Argentores

Molino rojo

De Alejandro Finzi

Coedición con Argentores

El que quiere perpetuarse

De Jorge Ricci

Coedición con Argentores

Freak show

De Martín Giner

Coedición con Argentores

Trinidad

De Susana Pujol

Coedición con Argentores

Esa extraña forma de pasión

De Susana Torres Molina

Coedición con Argentores

Los talentos

De Agustín Mendilaharsu y Walter Jacob

Coedición con Argentores

Nada del amor me produce envidia

De Santiago Loza

Coedición con Argentores

Confluencias.

Dramaturgias serranas

Prólogo: Gabriela Borioli

El universo teatral de Fernando

Lorenzo. Los textos dramáticos y los espectáculos.

Compilación: Graciela González de Díaz

Araujo y Beatriz Salas

70/90. Crónicas dramatúrgicas

Incluye textos de Eduardo Bertaina, Aldana

Cal, Laura Córdoba, Hernán Costa, Cecilia

Costa Vilar, Omar Fragapane, Carla Maliandi,

Melina Perelman, Eduardo Pérez Winter,

Rubén Pires, Bibiana Ricciardi, Rubén

Sabatini, Luis Tenewicki y Pato Vignolo

Doble raíz

De Leonardo Gologoboff

La canción del camino viejo

De Miguel Franchi, Santiago Dejesús y Severo

Callaci

Febrero adentro

De Vanina Coraza

Mujer armada hombre dormido

De Martín Flores Cárdenas

Museo Medea

De Guillermo Katz, María José Medina,

Guadalupe Valenzuela

¿Quienáy?

De Raúl Kreig

Quería taparla con algo

De Jorge Accame

Obras reunidas (2000-2014)

De Soledad González

Prólogos: Eduardo Del Estal y Alejandro Finzi

COLECCIÓN ESTUDIOS TEATRALES

Narradores y dramaturgos

Incluye conversaciones con Juan José Saer, Mauricio Kartun, Ricardo Piglia, Ricardo Monti, Andrés Rivera y Roberto Cossa

Las piedras jugosas. Aproximación al teatro de Paco Giménez

De José Luis Valenzuela

Prólogos: Jorge Dubatti y Cipriano Argüello Pitt

Dramaturgia y escuela 1

Antóloga: Gabriela Lerga

Pedagogas: Gabriela Lerga y Ester Trozzo

Prólogo: Graciela González de Díaz Araujo

Dramaturgia y escuela 2

Textos de Ester Trozzo, Sandra Vigianni, Luis Sampredo

Prólogo: Jorge Ricci y Mabel Manzotti

Didáctica del teatro 1

Coordinación: Ester Trozzo, Luis Sampredo

Colaboración: Sara Torres

Prólogo: Olga Medaura

Didáctica del teatro 2

Prólogo: Alejandra Boero

Manual de juegos y ejercicios teatrales

De Jorge Holovaty y Débora Astrosky

Segunda edición corregida y actualizada

Prólogo: Raúl Serrano

Nueva dramaturgia latinoamericana

Incluye textos de Luis Cano, Gonzalo Marull (Argentina), Marcos Damaceno (Brasil), Lucía de la Maza (Chile), Víctor Viviescas (Colombia), Amado del Pino (Cuba), Ángel Norzagaray (México), Jaime Nieto (Perú), Sergio Blanco (Uruguay)

Compilación y prólogo: Carlos Pacheco

La Luz en el teatro.

Manual de iluminación

De Eli Sirlin

Laboratorio de producción teatral 1.

Técnicas de gestión y producción aplicadas a proyectos alternativos

De Gustavo Schraier

Prólogo: Alejandro Tantanián

El teatro con recetas

De María Rosa Finchelmann

Prólogo: Mabel Brizuela

Presentación: Jorge Arán

Teatro de identidad popular en los géneros sainete rural, circo criollo y radioteatro argentino

De Manuel Maccarini

Por una crítica deseante.

De quién/para quién/qué/cómo

De Federico Irazábal

Saulo Benavente.

Ensayo biográfico

De Cora Roca

Prólogo: Carlos Gorostiza

Las múltiples caras del actor

De Cristina Moreira

Palabras de bienvenida: Ricardo Monti

Presentación: Alejandro Cruz

Testimonio: Claudio Gallardou

Técnica vocal del actor

De Carlos Demartino

Hacia una didáctica del teatro con adultos referentes y fundamentos

De Luis Sampietro

El teatro, el cuerpo y el ritual

De María del Carmen Sánchez

Tincunacu. Teatralidad y celebración popular en el noroeste argentino

De Cecilia Hopkins

La risa de las piedras

De José Luis Valenzuela

Prólogo: Guillermo Heras

Dramaturgos argentinos en el exterior

Incluye textos de Juan Diego Botto, César Brié, Cristina Castrillo, Susana Cook, Rodrigo García, Ilo Krugli, Luis Thenón, Aristides Vargas, Bárbara Visnevesky.

Compilación: Ana Seoane

Antología de teatro latinoamericano. 1950-2007 (Tomos I, II, III)

De Lola Proaño Gómez y Gustavo Geirola

El universo mítico de los argentinos en escena (Tomos I, II)

De Perla Zayas de Lima

Piedras de agua. Cuaderno de una actriz del Odin Teatret

De Julia Varley

El teatro para niños y sus paradojas. Reflexiones desde la platea

De Ruth Mehl

Prólogo: Susana Freire

Rebeldes exquisitos. Conversaciones con Alberto Ure, Griselda Gambaro y Cristina Banegas

De José Tchekaski

Ponete el antifaz (escritos, dichos y entrevistas)

De Alberto Ure

Compilación: Cristina Banegas

Selección y edición: Alejandro Cruz y Carlos Pacheco

Teatro de vecinos. De la comunidad para la comunidad

De Edith Scher

Prólogo: Ricardo Talento

Cuerpos con sombra. Acerca de entrenamiento corporal del actor

De Gabriela Pérez Cuba

Jorge Lavelli. De los años 70 a los años de la Colina. Un recorrido con libertad

De Alain Satgé

Traducción: Raquel Weskler

Saulo Benavente.

Escritos sobre escenografía

Compilación: Cora Roca

Una fábrica de juegos y ejercicios teatrales

De Jorge Holovatuck A.

Prólogo: Raúl Serrano

Circo en Buenos Aires. Cultura, jóvenes y políticas en disputa

De Julieta Infantino

La comedia dell'arte, un teatro de artesanos.

Guiños y guiones para el actor

De Cristina Moreira

El director teatral ¿es o se hace?

Procedimientos para la puesta en escena

De Víctor Arrojo

Teatro de objetos.

Manual dramático

De Ana Alvarado

Textos dramáticos para teatro de objetos

Mariana Gianella, Fernando Ávila y Francisco Grassi

Técnicas de clown.

Una propuesta emancipadora

De Cristina Moreira

Concurso de ensayos sobre teatro.

Celcit- 40 años

Incluye textos de Alfonso Nilson Barbosa de

Sousa, José Emilio Bencosme Zayas, Julio

Fernández Pelaéz, Roberto Perinelli, Ezequiel

Gusmeroti, Lina Morales Chacana, Loreto

Cruza, Isidro Rodríguez Silva

La música en el teatro y otros temas

De Carmen Baliero

Manual de análisis de escritura

dramática. Teatro, radio, cine, televisión y nuevos medios electrónicos

De Alejandro Robino

COLECCIÓN HOMENAJE AL TEATRO ARGENTINO

El teatro, ¡qué pasión!

De Pedro Asquini

Prólogo: Eduardo Pavlovsky

Teatro, títeres y pantomima

De Sarah Bianchi

Prólogo: Ruth Mehl

Saulo Benavente. Ensayo biográfico

De Cora Roca

Prólogo: Carlos Gorostiza

Títeres para niños y adultos

De Luis Alberto Sánchez Vera

Memorias de un titiritero latinoamericano

De Eduardo Di Mauro

Gracias corazones amigos.

La deslumbrante vida de

Juan Carlos Chiappe

De Adriana Vega y Guillermo Luis Chiappe

Los muros y las puertas en el teatro de

Víctor García

De Juan Carlos Malcum

Prólogo: Carlos Pacheco

El pensamiento vivo de Oscar Fessler.

Tomo 1: el juego teatral en la educación

De Juan Tribulo

Prólogo: Carlos Catalano

El pensamiento vivo de Oscar

Fessler. Tomo 2: clases para actores y directores

De Juan Tribulo

Prólogo: Víctor Bruno

Osvaldo Dragún. La huella inquieta – testimonios, cartas, obras inéditas

De Adys González de la Rosa y Juan José Santillán

COLECCIÓN HISTORIA TEATRAL

Personalidades, personajes y temas del teatro argentino (Tomos I y II)

De Luis Ordaz

Prólogo: Jorge Dubatti y Ernesto Schoo (Tomo I), José María Paolantonio (Tomo II)

Historia de la actividad teatral

en la provincia de Corrientes

De Marcelo Daniel Fernández

Prólogo: Ángel Quintela

40 años de teatro salteño

(1936-1976). Antología

Selección y estudios críticos: Marcela Beatriz Sosa y Graciela Balestrino

Historia del teatro

en el Río de la Plata

De Luis Ordaz

Prólogo: Jorge Lafforgue

La revista porteña. Teatro efímero

entre dos revoluciones (1890-1930)

De Gonzalo Demaría

Prólogo: Enrique Pinti

Historia del Teatro Nacional Cervantes 1921-2010

De Beatriz Seibel

Apuntes sobre la historia del teatro occidental - Tomos I y II

De Roberto Perinelli

Teatro/11

Obras ganadoras del 11° Concurso Nacional de Obras de Teatro Infantil

Incluye textos de Cristian Palacios, Silvia Beatriz Labrador, Daniel Zaballa, Cecilia Martín y Mónica Arrech, Roxana Aramburú, Gricelda Rinaldi

Concurso Nacional de Ensayos Teatrales.

Alfredo de la Guardia - 2011

Incluye textos de Irene Villagra, Eduardo Del Estal, Manuel Maccarini

Teatro/12

Obras ganadoras del 12° Concurso Nacional de Obras de Teatro

Incluye textos de Oscar Navarro Correa, Alejandro Ocón, Ariel Barchilón, Valeria Medina, Andrés Binetti, Mariano Saba, Ariel Dávila

Teatro/13

Obras ganadoras del 13° Concurso Nacional de Obras de Teatro -dramaturgia regional-

Incluye textos de Laura Gutman, Ignacio Apolo, Florencia Aroldi, María Rosa Pfeiffer, Fabián Canale, Juan Castro Olivera, Alberto Moreno, Raúl Novau, Aníbal Fiedrich, Pablo Longo, Juan Cruz Sarmiento, Aníbal Albornoz, Antonio Romero

Teatro/14

Obras ganadoras del 14° Concurso Nacional de Obras de Teatro -30 años de Malvinas-

Incluye textos de Mariano Nicolás Saba, Carlos Aníbal Balmaceda, Fabián Miguel Díaz, Andrés Binetti

Teatro/15

Obras ganadoras del 15° Concurso Nacional de Obras de Teatro

Incluye textos de Laura Córdoba, María Sol Rodríguez Seoane, Giuliana Kiersz, Manuel Migani, Santiago Loza, Ana Laura Izurieta

Teatro/16

Obras ganadoras del 16° Concurso nacional de Obras de Teatro -dramaturgia regional-

Incluye textos de Omar Lopardo, Mariela Alejandra Domínguez Houlli, Sandra Franzen, Mauricio Martín Funes, Héctor Trotta, Luis Serradori, Mario Costello, Alejandro Boim, Luis Quinteros, Carlos Guillermo Correa, Fernando Pasarín, María Elvira Guitart

MOMENTOS DEL TEATRO ARGENTINO

Este ejemplar se terminó de imprimir en Kolen S.A.

Agustín de Vedia 3533 / CABA - Argentina.

Septiembre de 2017 - Primera edición: 2.500 ejemplares

Este ensayo es producto de un seminario que he dictado en los últimos años en la Universidad Nacional del Litoral y de algunas reflexiones volcadas en notas, charlas y ponencias. De las múltiples formas que ha ido adquiriendo el teatro del país a través del tiempo, prevalece el teatro de texto; y dentro del teatro de texto, aquel que, a mi entender, sobresale por su poética. Mi trabajo ha abrevado, y mucho, en los escritos de los buenos historiadores e investigadores argentinos de ayer y de hoy.

Jorge Ricci



Instituto Nacional
del Teatro

EDITORIAL