

La Década de los '90 en los Escenarios de Buenos Aires

Lic. Ana Seoane

Resumen

La evolución del teatro argentino en la década del '90 es un reflejo de lo que pasó en el país después de la dictadura militar. Son años de democracia, donde la libertad permitió el crecimiento y el desarrollo de nuevas tendencias teatrales. Aunque la crisis económica obligó a inventar distintos métodos de producción y espacios más pequeños, para seguir estrenando una actividad incesante. El balance de estos últimos diez años demuestra que siempre hay creadores nuevos, para un público inquieto intelectualmente.

Palabras claves: Teatro , Argentina, década '90.

Abstract

The expansion of the Argentinian theatre in the nineties is a response to what happened in the country after the military dictatorship. Years of democracy where freedom allowed the growth and development of new theater trends. However, the economic crisis forced the invention of distinct methods of production and smaller spaces in order to keep the incessant activity. The summary of these last ten years show that there are always new authors for restless intellectuals .

Key words: Theater, Argentina, the nineties.

El teatro en la República Argentina, al igual que otras manifestaciones artísticas, comenzó a evolucionar sin encasillamientos ideológicos, después de la dictadura militar, que abarcó tanto a la década de los '70 como los comienzos de los '80. Hay que subrayar que desde 1974 hasta 1983 los creadores argentinos, y no sólo los que habitaban la Capital Federal necesitaron expresarse a través de las metáforas. Un buen ejemplo de este artilugio se encuentra en los textos que nacieron a partir del movimiento de Teatro Abierto, en 1981. Allí los autores más emblemáticos, como Roberto Cossa, Ricardo Monti, Carlos Gorostiza, Osvaldo Dragún o Ricardo Halac usaron este artificio, que ya no era tal para un público acostumbrado a sobrevivir en dictadura.

La década del '90 encontró al país en esta-

do de democracia con sus distintos poderes funcionando casi con normalidad. Subrayo la palabra casi, porque muchas decisiones gubernamentales salieron bajo el estigma de decretos de "necesidad y urgencia", sin que las cámaras alta y baja (Senadores y Diputados) pudieran opinar.

Fue notable el crecimiento de la actividad teatral denominada independiente y una de las claves fue la puesta en práctica de la Ley Nacional del Teatro (N° 24.800), que desde 1997 favorece a todos los espacios teatrales que tengan menos de 300 butacas, al igual que a los grupos de trayectoria y a los elencos concertados que presentan espectáculos. El Instituto Nacional del Teatro entrega dinero para producciones teatrales, publicaciones, becas de investigación, giras nacionales e internacionales.

les y ayuda para equipar técnicamente a las salas. Esta medida benefició no sólo a los teatristas de la Ciudad de Buenos Aires sino también a los de todo el país. El apoyo económico que da esta institución, con autoridades elegidas democráticamente y que representan a las seis regiones territoriales, se evidenció sobre todo en las provincias. Los artistas se sintieron por primera vez escuchados y así pudieron abrir nuevos espacios o mejorar los que ya tenían.

Si personalizamos al teatro, hay dos grandes creadores que supieron continuar con la crítica social, sin perder su capacidad de asombro, ni el grado de experimentación artística a través de varias décadas. El nombre del actor, psicoanalista y dramaturgo Eduardo "Tato" Pavlovsky (1933) no puede faltar. Su producción dramática se inició en la década de los '60 con *Somos* (1961) y *La espera trágica* (1964), continuó en los '70, aunque con una interrupción provocada por su necesidad de exiliarse. Retornó al país y a finales de la dictadura presenta su *Cámara lenta* (1982) a la que le continúa *El señor Laforgue* y *Circa* (ambas de 1983). Pero limitándonos a los '90 él estrena *Paso de dos* (1992), texto duro y sin concesiones, con sólo tres personajes: un torturador y su víctima desdoblada en pasado-presente. Todavía se recuerda la puesta en escena que realizó Laura Yusem, en un ámbito semejante al del circo romano, pero de pequeñas medidas, donde en el centro estaba ubicado un piletón de arena húmeda, casi barro, donde se los observaba luchar al propio autor, ahora en la piel del protagonista-represor junto a su rehén, la actriz Susy Evans. Entre los espectadores surgía casi escondida la otra intérprete, quien encarnaba el papel de "Ella en presente". Aún en esta obra Pavlovsky necesitaba exorcizar tanto dolor social. Había culpas, pecados cometidos que no iban a recibir el castigo necesario y él como hombre de la cultura se sentía obligado a mostrarlos.

En 1994, con su nueva pieza, *Rojos globos rojos* se inicia otra etapa en su dramaturgia. Es como si las obras dedicadas a la dictadura hubieran quedado en el pasado, para empezar a escribir sobre un tema que también lo preocupa carnalmente: el teatro y sus protagonistas. Como es habitual en sus creaciones, la ideología está también aquí presente. La propuesta, nuevamente, con muy pocos personajes es implícitamente un homenaje a la escena y a los seres que nunca re-

nuncian a sus sueños. La puesta en escena es compartida por Rubens Correa y Javier Margulis, y como es habitual en Pavlovsky, se transforma en su primer intérprete de sus pesadillas. Con esta historia rinde tributo a grandes actores argentinos a través de una actuación plagada de guiños. Por su piel y voz pasan aquellos "los inolvidables" como Luis Sandrini, Alberto Olmedo o Dringue Farías. El argumento también roza una de sus grandes obsesiones en estos últimos años: la resistencia. Este texto dramático dio pie para que un tiempo más tarde el director cinematográfico, Fernando "Pino" Solanas decidiera llevarla a la pantalla grande, en un guión que compartió con Pavlovsky y que recibió como título *La nube*.

En un mundo masculino, como parece ser el del escenario, desde los '60 surge con mucha fuerza el nombre de una mujer, que con el paso del tiempo se transforma en símbolo de las dramaturgas argentinas. Ella es Griselda Gambaro (1928). Desde *Viejo matrimonio* (1965), *Las paredes* (1966), *Los siameses* (1967) hasta el éxito de *El campo* (1968) su escritura fue creciendo en contenido y en cambios estructurales. Rompió con una tradición de realismo que imperaba entre sus colegas y por este mismo motivo no fueron fácilmente aceptados sus textos. Su obras se suceden con una intensa continuidad y proceso de trabajo, con lo cual no sorprende que inicie la década de los '90 con *Penas sin importancia*, casi un homenaje a uno de sus dramaturgos más admirados: Anton Chejov. En 1995 vuelve con: *Es necesario entender un poco*. Historia que ubica muy lejos de la Argentina, en tiempo y espacio, pero que sirve como reflejo de lo que sucedía y todavía pasa.

Tanto Pavlovsky como Gambaro son lúcidos lectores de las conductas sociales y políticas de los argentinos. Aunque los dos tengan estilos teatrales distintos, las obras que estrenan en estos '90 expresen la necesidad de reconocerse que deberían tener los más débiles. Buscan que los ciudadanos aprendan a mirarse, ya que ambos proponen que la unión de la gente más sencilla, puede dar fruto a los cambios que se necesitan. Ambos se han alejado del realismo y los famosos livings de clase media, donde solían transcurrir esas historias que imperaron en décadas pasadas.

Hay otro tipo de teatro, donde la palabra fue reemplazada por otra fuerza, en este caso



visual, tan potente como la anterior. Tal vez influidos por las presentaciones del creador polaco Tadeusz Kantor, primero con *Wielopole-Wielopole*, en 1984 y apenas tres años más tarde con *¡Qué revienten los artistas!* comienzan a extenderse los dramaturgos/directores que encuentran en la imagen su mejor manera de expresarse. Entre los nombres más importantes, por su continuidad creativa, hay que tener presente a Alberto Félix Alberto. Inicia sus estrenos durante 1986 con *La Pestilería*, luego en 1987 con su *Tango varsoviano*. De esta manera se sucederá la extensa lista de propuestas premiadas y que se conocen en distintos escenarios internacionales. En 1990 presenta *En los zaguas ángeles muertos*, *El marinero* en 1992, *La pasajera* en 1994 y se arriesga a introducir un planteo que roza lo político con *Lulú ha desaparecido*, en 1995. Hasta esta fecha su teatro se inclinaba más por bucear en las psicologías, en las perversiones, con ejes fuertes donde la homosexualidad se transformaba en un recurso poético. En *Lulú...* aparece casi como telón de fondo la Argentina, con un pasado cruel que no puede ser asumido. Allí están las madres de los desaparecidos, los muertos insepultos, la falta de justicia, el tiempo de espera, una realidad dolorosa y muy nacional.

Hasta la década de los '80 se podía armar un listado de dramaturgos y de directores, que en muy pocos casos coincidían. Esto se termina en los años noventa, es aquí cuando los autores asumen ambos riesgos. No es casual que Alberto Félix Alberto gane un premio en la categoría "autor" y que este galardón inicie una polémica y enfrentamiento con el dramaturgo Roberto Cossa, embanderado defensor de la palabra escrita. Mientras que Alberto se transformó en el paladín de las frases sugeridas a partir de las imágenes. ¿Quién era más creador?. ¿Se los debía considerar a ambos en la misma categoría de dramaturgos?. La pregunta que surgió inevitablemente fue: ¿cómo una imagen puede tener el mismo valor que el texto impreso?. Desde ese momento los directores se transformaron en creadores de sus propias propuestas. Iniciándose un fenómeno de doble escritura que llega hasta este flamante siglo XXI.

A esta línea teatral se suma el nombre de Javier Margulis, formado en las artes plásticas que luego decide volcarse al teatro. Estrena en

1989, *Ritual de comediantes*, más tarde, en 1991 *El instante de oro*, ambas armadas a partir de la fuerza de la imagen, donde la fragmentación es su estructura. Momentos extendidos, simultaneidad de escenas, casi fotográficas, juegos con los tiempos actorales y el clima de ceremonia es lo que impera en ambas propuestas. Era un juego permanente de teatro dentro del teatro, donde los actores juegan de muñecos casi manipulados, como lo solía hacer Kantor. Tal vez por este mismo motivo haya sorprendido el cuestionamiento social y político que presentó en su espectáculo, con el que parece haber cerrado su ciclo teatral en la Argentina. En 1999 estrenó *El experimento Damanthal*, en un ámbito muy reducido donde apenas podían asistir veinte personas. La cercanía entre espectadores y espectáculo es una de sus claves. El juego de luces y la perfección de una propuesta lacerante hizo el resto. La historia contada por el propio dramaturgo-director Javier Margulis en off parece haberse sustentado en la vida de un científico que da título a la obra, aunque se transparente la presencia de Menguele. Juego de ficciones que recuerdan y homenajean a Jorge Luis Borges. Con el transcurso de la acción, casi pinturas sobre pinturas, donde todo lo que pasa es relatado se descubre la vida de un torturador como en los tiempos del nazismo. Los cuerpos desnudos de sus actores se transformarán en cadáveres superpuestos y el estigma de Hitler y sus experimentos humanos es el recuerdo inapelable que acude a la memoria colectiva. Las pinturas del artista plástico austríaco, HeInwein, influyeron y actuaron de fuente de inspiración para varias escenas, que casi reproducen algunas de sus telas. De teatro de imagen a un teatro político estético de alto nivel, éste es el paso que parece haber dado este creador dispuesto a radicarse en México, desde el 2002.

Otra visita desde el exterior que marcó estética y teatralmente a las generaciones que se iniciaban fue la de Eugenio Barba y su grupo el "Odin Teatret" de Dinamarca. En 1987 llegó por primera vez a Buenos Aires y partir de esa fecha inició un vínculo muy estrecho con la Argentina. Fue tanto el impacto que su formación actoral produjo que algunos decidieron irse a Dinamarca para continuar con lo que habían experimentado a través de los breves pero intensos cursos que había dictado Barba, junto



a sus integrantes de su "Odin", tanto desde las aulas de la Escuela Municipal de Arte Dramático (EMAD) como desde el Teatro Nacional Cervantes. Entre los primeros viajeros estuvo Guillermo Angellelli, quien se formó bajo las consignas de una actriz barbiana, Iben Nagel Rasmussen, integrante del célebre grupo "Odin Teatret" de Dinamarca.

Angellelli, egresado de la EMAD estaba desde sus inicios muy vinculado con las técnicas de mimo, clown y circo. A fines de los '80 integra el grupo "El Clú del clau", que dirigía Hernán Gené (hijo del actor, director y dramaturgo Juan Carlos Gené). En 1990, ya de regreso al país, Guillermo Angellelli estrena su primer espectáculo, *Asterión*, donde asume la dirección, interpretación y también de alguna manera la autoría, aunque declara su inspiración en el cuento de Jorge Luis Borges, entre otras fuentes (incluye textos de Boris Vian, Jacques Rigaut, María Elena Walsh y Henry Miller). Luego en 1993 presenta *Estigia*.

Se inicia su labor como docente, surgiendo su necesidad de crear un grupo de trabajo que le permita crecer como puestista y maestro. Así nace el primer espectáculo con sus alumnos, titulado *Ave y Nada*, estrenado en 1996, pero sorprende apenas un año más tarde, ya con el grupo bautizado como "El Primogénito", con una propuesta deslumbrante *La fune-rala*. Allí se observa toda la técnica barbiana sedimentada, con un poética propia, que integra sabiamente con nuestra propia cultura popular. Sus alumnos-intérpretes demuestran el perfecto dominio corporal, donde la música y los instrumentos tan particulares como propiamente nacionales son un lenguaje más, para sumar a este nuevo estilo que se está gestando. Imágenes, climas, lo ceremonial como estructura teatral, cada uno de estos elementos ayuda a definir a este nuevo Angellelli.

Los temas que él elige desarrollar se relacionan con la vida y la muerte. En esta línea entrecruza las guerras, el dolor, pero por sobre todo está presente el hombre. Su primer espectáculo respiraba un fuerte tono ritual, casi una ceremonia. Este clima fue mantenido y afianzado, aunque en su propuesta de 1997 se descubre un nuevo matiz: la alegría.

La Argentina es un país donde casi tradicionalmente se destruye a los equipos de traba-

jo, como una sutil forma de minimizar las estructuras socialistas. Por esto sorprende que algunos grupos teatrales sobreviven. Así sucede con "Los Macocos". Daniel Casablanca, Martín Salazar, ex-compañeros de la Escuela Nacional de Arte Dramático se unen a Joaquín Romero y estrenan su primer espectáculo *iMacocos!*, en 1985. En 1988, ya alejado del grupo Romero, se sumaron otros integrantes: Marcelo Xicarts, Gabriel Wolf y Javier Rama, con quienes presentan dos espectáculos: *Macocos Chou*, en 1988 y *Macocos, mujeres y rock*, en 1989. Empiezan la década con *Macocos. Adiós y buena suerte* (1991), para continuar con *Macocos. Geometría de un viaje* (1994), *Macocrisis* (1996) y *La fabulosa historia de los inolvidables Marrapodi* (1998).

Unidos por una estética teatral en común buscan y logran conquistar a un sector muy joven de la platea que los empezó a conocer en los escenarios del Centro Cultural Rojas, ámbito donde iniciaron sus presentaciones. Se caracterizan por ser intérpretes dúctiles, donde la música también juega una importante dosis en su lenguaje. Ellos subrayan escenas, marcan tiempos a través de una orquesta en vivo, aunque en sus últimos espectáculos esto tiende a desaparecer. Encontraron en el humor una fórmula para criticar a la sociedad, sin motivaciones políticas, ni ejemplificadoras, simplemente como recurso catártico para provocar risas y alguna que otra reflexión. Se evidencia un planteo cuestionador, pero sabiendo reírse primero de ellos mismos. Sus escenografías, por lo general despojadas, se fueron transformando, adquiriendo cierta complejidad para permitir cada vez más juego escénico. El espectáculo de 1998 les abrió la posibilidad de participar de festivales internacionales, ya que en esta propuesta cuentan a su modo la historia del teatro argentino. Se burlan de todos los tics imaginables, desde los orígenes en el circo, pasando al teatro gauchesco hasta las influencias de los elencos extranjeros, sin olvidar la huella imborrable del falso naturalismo, con el cigarrillo entre los dedos y el vaso de whisky en la otra mano.

También surgidos en la década de los '80, "La banda de la risa" nació en las calles en plena fiesta democrática y persisten hasta hoy, más allá de los conflictos económicos. Con muchos cambios en su elenco, pero siempre con la conducción de Claudio Gallardou, en su triple res-



ponsabilidad, de intérprete, director y muchas veces adaptador. También la comicidad es su principio motor. Ellos lograron trasponer clásicos de la literatura argentina y universal al tono que les es propio. En 1985 presentaron *Homenaje al Circo*, en 1989 llevan al escenario de manera muy personal el poema *Fausto Criollo* de Estanislao Del Campo con el título de *Los Faustos o Rajemos que viene Mefisto*. Luego estrenan *El Martín Fierro*, versión teatral del clásico poema gauchesco de José Hernández, en 1991. Arman en 1994 una nueva propuesta con una versión libre de la ópera *Pagliacci* de R. Leoncavallo y junto al dramaturgo Mauricio Kartun dan forma a una nueva propuesta bautizada como *La Comedia es finita*. En 1996 es el tiempo de acercarse a otro clásico universal por eso tras el análisis de *Servidor de dos patronos* de Carlo Goldoni, dan a conocer su *Arlequino*, que estará en cartel durante dos temporadas 1996, reponiéndola en otro escenario durante el 2000.

Uno de los rasgos más distintivos de "La Banda de la Risa" es el planteo estético-visual, sobre todo por las notables caracterizaciones, muchas veces obtenidas a través de máscaras, que el propio Gallardou diseña para su grupo, sin olvidar el importante aporte que realizó el vestuarista, Jorge Micheli, tío de Gallardou, quien al fallecer cedió esa responsabilidad a otro talento, Renata Schusseim. Durante los años 1999 y 2000 presentan una versión de *Sueño de una noche de verano* de W.Shakespeare, como *Puck, sueño de verano*. El grupo incorpora otros actores invitados, sin por ello perder personalidad.

Durante el 2001 adaptaron una pieza del español Carlos Arniches, *El señor Bananas*, a la que transformaron en *El Pelele* y a la que lograron mantener en cartel, hasta el 2002. En la actualidad el grupo más afianzado está conformado por el propio Gallardou, Cristina Fridman, Diana Lamas, Claudio Da Passano y Gabriel Rovito. Sus espectáculos trascendieron las fronteras y pudieron participar de importantes festivales internacionales, entre ellos en Canadá, Estados Unidos, Venezuela, Paraguay, Uruguay, Escocia e Irlanda del Norte.

Hay dentro de la categoría de grupos teatrales ciertos fenómenos que van más allá de los escenarios. Esto sucede en el popular barrio de la Boca, donde desde 1983 el grupo "Catali-

nas Sur" con Adhemar Bianchi y Ricardo Talento continúa estrenando y convocando espectadores. Se iniciaron como teatro callejero, con *Venimos desde muy lejos* invadiendo las calles de esta zona, para luego con un intenso trabajo social armar su inmenso escenario y sala. Allí estrenaron *Fulgor argentino* en 1998.

A principios de esta década nace otro grupo creativo y tal vez el que más haya trascendido en el exterior del país, logrando incluso coproducir con países europeos. Ellos son "El Periférico de Objetos". Sus integrantes se conocieron formando parte del "Grupo de Titiriteros del Teatro Municipal General San Martín" que durante los '80 tenían a Ariel Bufano como director. Uno de los planteos esenciales de este maestro de titiriteros fue que los muñecos debían verse obligados a hacer trabajos escénicos imposibles de realizar para una persona de carne y hueso. Sus integrantes: Daniel Veronese, Emilio García Whebi y Ana Alvarado respetaron este principio y lo mantienen hasta la actualidad, casi como un eje filosófico y fundacional.

El nombre del grupo, "El Periférico de Objetos" fue explicado en numerosas ocasiones por Veronese. "*Una es de índole geográfica -afirmaba- ya que todos los integrantes venimos de la periferia de Buenos Aires. Otra tiene que ver con el tipo de trabajo que hacemos, una vía que separa el teatro de los títeres. Por último, lo que también nos caracteriza es que trabajamos con autores periféricos, con temas negros, autores malditos*".

En 1990 estrenan en un sótano, muy alejado de los escenarios oficiales y céntricos su primer espectáculo: *Ubú rey* de Alfred Jarry. Versión muy fiel y que permitía constatar el principio de Bufano, ya que los títeres eran decapitados en escena, tal como lo sugería el creador francés. Apenas un año más tarde apareció en uno de los teatros más importantes de la actividad independiente y experimental su *Variaciones sobre B...*, interesante homenaje que el grupo le rendía a Samuel Beckett, luego llegó *El hombre de arena*, sobre el cuento de Hoffman. Propuesta que confirma la intención de lo siniestro, que late tanto en el universo creativo de Daniel Veronese, como en el de Emilio García Whebi

"El Periférico de Objetos" estrena en 1994 *Cámara Gesell*, con autoría y dirección com-



partida por Veronese y García Whebi. La primera parte de la historia de este grupo se entrecruza con la evolución de Veronese como autor. Apenas dos años más tarde en el espacio oficial de la sala más pequeña del Teatro Nacional Cervantes se presenta su *Circo negro*. Luego su historia como dramaturgo se desvincula del grupo y entrega textos a otros directores, para que lleven con dispar suerte a distintos espacios escénicos.

En 1993 Omar Grasso dirige sin comprender el universo de Veronese, *Crónica de la caída de uno de los hombres de ella*, en el Teatro Municipal General San Martín, dos años más tarde otros dos directores (Rubens Correa y Javier Margulis) tampoco encuentran el tono exacto de *Conversación nocturna*. Estas dos piezas integran junto a *Los corderos* su trilogía titulada *Del maravilloso mundo de los animales*.

Fue Rubén Szuchmacher quien con *Música rota*, en 1994 descubre el mundo dramático potente que hay en Veronese. Fue 1997 un año clave para el autor, ya que se estrenan: *Equívoca fuga de señorita apretando un pañuelo de encaje sobre su pecho*, con puesta en escena de Lorenzo Quinteros, en su sala independiente "El Doble". Otra tanto hacen desde su sala de "El excéntrico de la 18" Cristina Banegas y su discípula, Graciela Camino al presentar el texto titulado *Formas de hablar de las madres de los mineros mientras que sus hijos salgan a la superficie*.

La dramaturgia de Veronese comparte muchas veces la estética del grupo "El Periférico de Objetos" donde la crueldad y/o lo siniestro están presentes. Teniendo en cuenta la definición de Sigmund Freud, quien señalaba que es la velada manifestación del mal en lo familiar y cotidiano, sin olvidar la crueldad de los niños. El estilo de estos "periféricos" es el uso perfeccionista de antiguos muñecos, con cabezas (muchas veces rotas, abiertas como fracturadas) brazos y piernas de porcelana y un cuerpo carnoso conseguido a través de lanas. La manipulación exacta de estos pequeños monstruos hace que a los pocos instantes de iniciarse la escena cobren vida por sí mismos. Ellos son las víctimas y los victimarios, serán muertos, degollados y enterrados frente al público. En definitiva sufren lo mismo que los seres humanos.

En 1998 estrena Daniel Veronese junto a

su grupo *Zoedipous*, con textos de Franz Kafka, Heiner Müller y de su autoría, con una dirección que comparte junto a su mujer, Ana Alvarado y Emilio García Wehbi. El último estreno fue en el 2000 con una coproducción muy importante del Kunsten Festival des Arts de Bruselas, que les permitió estrenar *Monteverdi Método Bélico (M.M.B)*, junto al Ensemble Elyma.

La historia de "El Periférico de Objetos" se entrecruza con la de Veronese, pero su dramaturgia ha logrado independizarse. En 1996 conoce a los actores Federico León y Alfredo Martín, quienes junto a Beatriz Catani habían ganado un concurso con su espectáculo *El chiflete que se filtra*, donde Veronese había sido jurado. Ellos provenían del taller de actuación de Ricardo Bartis. Junto a ellos y luego de un intenso año de ensayos jugando sobre *La gaviota* de Anton Chejov, estrenan en la sala más pequeña del Teatro Nacional Cervantes: *El líquido táctil*.

Es fundamental el peso que va adquiriendo con las décadas el nombre de Ricardo Bartis. Se inició en los '80 como actor, siempre se recuerdan sus interpretaciones en creaciones basadas en textos de Dostoevsky y dirigidas por David Amitín. Pero surge en él la necesidad de tener su propio espacio, donde busca conjugar al actor con el director. Así nace su estudio el "Sportivo Teatral". Sus alumnos aprenderán no sólo la estrecha relación que para Bartis deben entablar los actores con los objetos, sino que su formación suma responsabilidades de director y mini-empresario. Sus ex-discípulos logran rápidamente encontrar un espacio en la cartelera teatral. Así sucede con Federico León, hoy conocido como dramaturgo/director con dos espectáculos claves como son *Cachateado de campo* (1998) y *1500 metros sobre el nivel de Jack* (1999).

Más allá de las modas, donde tal vez se puedan incorporar las propuestas de León, el nombre de Ricardo Bartis presenta aristas más intensas y universales. Ya que él es casi un teórico del teatro, aunque no haya escrito aún principios teatrales. Es en el espacio escénico, en su estilo de dirección, su personal manera de adaptar los universos argentinos donde se puede encontrar el peso teatral de este creador. No casualmente es un gran admirador de la dra-



maturgia del ya citado Eduardo Pavlovsky, con quien compartió escenario en 1986 cuando ambos dirigidos por Laura Yusem estrenaron *Pablo*. Al poco tiempo, Bartis elige un texto de Pavlovsky para iniciar su carrera como director, éste fue *Telarañas*. Pero es indudable que en la historia de la escena nacional va a quedar *Postales argentinas*, subtitulada como *Sainete ciencia-ficción* de 1989 como una de las propuestas escénicas más personales y emblemáticas del ser argentino. El grupo creado por Bartis, "Sportivo Teatral Buenos Aires" definía a este espectáculo de la siguiente manera: "*Desde su creación varios son los ejes que estimularon la reflexión de sus integrantes: la relación entre público y representación, la reformulación de los conceptos de espacio teatral, personajes y argumento y la necesidad de superar el naturalismo y el realismo en la interpretación a partir de la búsqueda de una imagen teatral más audaz y compleja*".

La escenografía de *Postales argentinas* se asemejaba a la que cualquier imaginaria para un fin de siglo, donde la desolación es el estigma, inevitable. Los actores tienen en su modo de actuar reminiscencias de grandes intérpretes nacionales que marcaron un hito por su personal histrionismo, así se pueden reconocer los matices de un Pepe Arias (monologuista de la revista porteña), Niní Marshall (actriz y autora de sus propios personajes cómicos, que reflejaban con humor los errores de las distintas clases sociales) y Alberto Olmedo (actor cómico de televisión y cine, que hizo del arte de la improvisación su propio lenguaje). Entrecruzaba con creatividad estos modos personales de interpretación con textos fácilmente reconocibles de Jorge Luis Borges, Francisco de Quevedo y Pablo Neruda. Todo es posible, ésta es una consigna de Bartis, quien en la fragmentación encuentra su propio sello teatral.

Luego de esta prueba de fuego decide arriesgarse y estrenar versiones de grandes clásicos. En 1991 aparece su mirada impiadosa sobre *Hamlet*, a quien transforma en *Hamlet o la guerra de los teatros*. Poco tiempo después se atreve con un texto nacional, *Muñeca* de Armando Discépolo. Fue en 1996 cuando decide escribir su propio texto dramático, al que bautiza *El corte*, cruda ironía sobre el ser nacional. Toda la acción ocurre en el interior de una carnicería. Es casi inmediata la asociación con *Matadero*, céle-

bre novela del siglo XIX de Esteban Echeverría, significativa para la argentinidad.

Casi a fines de los '90 recrea a uno de los malditos de la literatura argentina: Roberto Arlt. El propio Bartis al frente de su grupo abordan una versión teatral que toma como base muchas situaciones y algunos personajes de las novelas: *Los siete locos* (1929) y *Los lanzallamas* (1931). En julio de 1998 se estrena en su sala, el "Sportivo teatral", para luego pasar a un teatro oficial. Se debió anular la platea y habilitar el escenario, consiguiendo así respetar el planteo espacial original. Actuar sobre el escenario, compartiendo con los espectadores el mismo ámbito, no era algo nuevo, pero siempre molesto, si se hace en un lugar estatal.

Con el título de *El pecado que no se puede nombrar*, aún los más seguidores y defensores del escritor Arlt debieron confesar el talento y la fidelidad que había conseguido Bartis, incluso cuando había alterado algunas escenas del original. El novelista imaginaba en su texto de 1929 a siete desesperados hombres que tenían como meta armar una revolución, para conseguir este propósito creaban prostíbulos, para con ese dinero mal habido poder llevar a cabo sus ideales. La propuesta del director/adaptador Bartis fue mucho más allá en la provocación, ya que hizo que estos mismos personajes, disfrazados de mujeres, aceptaran prostituirse para obtener lo que buscaban. Fuerte crítica a una corrupción que ya era patrimonio general en la Argentina de los '90.

Bartis se transforma casi en el gran provocador del teatro argentino. Cada declaración suya abre la polémica. Se embandera contra el teatro realista y lo señala a Roberto Cossa como a su máximo enemigo. Dispara dardos contra lo que él carátula "la cultura estatal", pero no deja de estrenar en esos ámbitos, de los que se suele reír en las declaraciones periodísticas. Más allá del personaje que él mismo se creó, sus enseñanzas, su escuela y sus propuestas han marcado de la mejor manera a la escena argentina. Se las puede criticar, pero nunca son "digestivas, frívolas o comerciales", aunque los festivales extranjeros se peleen por tentarlo para que las realice en distintos escenarios. En Francia ha conseguido una muy interesante lista de seguidores y sus espectáculos casi inmediatamente son invitados tanto a festivales europeos como a



los más importantes de América Latina, donde Venezuela, Colombia y Montevideo son capitales imprescindibles.

Un nuevo grupo surge, pero esta vez son dramaturgos-directores que se sienten expulsados de un ámbito oficial. A mediados de los '90 la conducción del Teatro Municipal General San Martín decide crear la "Comedia Juvenil", lugar para los egresados con los mejores promedios de las escuelas públicas teatrales, léase la Escuela Municipal de Arte Dramático (el ya citado EMAD) y la Escuela Nacional de Arte Dramático (más conocida hasta ese momento como el Conservatorio). Surge la necesidad de encontrar también textos nuevos, para estos actores. Así se convoca a varios primerizos dramaturgos, pero una vez escritas estas obras, las mismas serán desechadas por "no tener humor". Ante este desamparo surge el apoyo del teatro independiente Payró, ahí se reúnen, surgiendo como grupo autodenominándose "Caraja-jí". Lo integran: Ignacio Apolo, Carmen Arrieta, Javier Daulte, Jorge Leyes, Alejandro Robino, Rafael Spregelburd, Alejandro Tantanián y Alejandro Zisman.

En 1995 publican sus primeros textos en el Centro Cultural Ricardo Rojas, ámbito que pertenece a la Universidad de Buenos Aires donde se presentaban de la siguiente forma: "*Esto no es un manifiesto. Pero existe una intención grupal indefinida. Más aún: menos. Por lo tanto esto sienta ningún precedente. Se trata tampoco de un primer paso. La finalidad de Caraja-jí es llenar vacío alguno. Aunque no es un punto (punto) de llegada*".

A partir de esta fecha varios de estos nombres comienzan a ser cada día más frecuentes en la cartelera teatral de Buenos Aires. Uno de los primeros en destacarse, aunque también en desaparecer es el de Jorge Leyes. Estrenó en 1997 *Bar Ada*, alegato sobre la guerra de las Islas Malvinas, tema que conoce con profundidad por ser un ex-combatiente. *El Instituto* pieza que él mismo decidió dirigir y que evidencia una fuerte influencia del universo de la dramaturga Griselda Gambaro, muestra una nueva cara para lo siniestro. *Ruta 14* conoció ya varias versiones, una de las mejores estuvo a cargo de Roberto Castro, como ejercicio de fin de año con los egresados del Conservatorio Nacional de Arte Dramático. Aquí se desnudaba el estado de desamparo y confusión de los jóvenes,

en una sociedad siempre cruel. Los tres textos conocieron numerosas versiones en distintas provincias. El último estreno de Leyes significó un gran fracaso. Fue *Long/Play* escrita por encargo para reabrir las puertas del teatro Liceo, en 1999. En parte ganando como guionista televisivo, con grandes éxitos en su haber parece que terminó los 90 sin necesidad de más escenario.

Ejemplos muy distintos son los de Rafael Spregelburd y Javier Daulte. Ambos comparten responsabilidades de autores y directores, aunque el primero también suele ser intérprete de sus propios espectáculos. En 1996 Javier Daulte junto al director Diego Kogan obtiene un inusitado éxito a través de

Criminal en 1996 con dirección de Diego Kogan se transforma en una propuesta referente para muchos jóvenes. La sociedad porteña, muy psicoanalizada halla en este planteo con ritmo de thriller momentos de intensa comunicación. Daulte como psicólogo y dramaturgo consigue armar una trama de suspenso, con momentos que parecen heredados del cine negro norteamericano. El texto encontró en su puestista la persona ideal para entrecruzar humor, crítica y ritmo. Este espectáculo se transforma en un emblema de lo que los jóvenes quieren ver y aplaudir en el teatro. Hasta el horario, muy nocturno, casi trasnoche, parece haber sido pensado para convocar a un espectador poco habituado al hábito teatral.

Al año siguiente, casi como una manera de repetir una fórmula, la misma dupla busca un nuevo éxito con *Martha Stutz*, en la sala Cunill Cabanellas. Pero el ámbito oficial no fue el escenario ideal para este equipo que a partir de este espectáculo comenzará a desintegrarse. Javier Daulte continuó estrenando y sumó su visión de autor a una experiencia como director que fue creciendo. Así habría que citar *Faros de color*, de 1999 y *Gore*, en 2001.

Rafael Spregelburd consigue una muy interesante triangulación en su estética. El es actor, autor y director, de muchas de sus creaciones. Su primera obra estrenada estuvo a cargo del director Eduardo Gondell frente a un grupo de egresados de la EMAD, así se conoce *Cucha de almas* (1992). En 1993 un teatro oficial y un director importante por su extensa trayectoria eligen *Destino de dos o tres cosas*, esta puesta en



escena, de Roberto Villanueva lo enfrentó con la impotencia de ver un texto suyo con una dirección con la que no coincidió. En el "Centro Cultural Ricardo Rojas" encuentra un escenario apropiado para sus experimentaciones. Estrena en 1995 *Dos personas diferentes dicen hacen buen tiempo*, basándose en textos de Raymond Carver, de quien él mismo traduce los parlamentos, arma una propuesta, dirige e interpreta junto a Andrea Garrote, ambos comparten todas las responsabilidades bajo y sobre el escenario. Apenas días más tarde, en el Centro Cultural General San Martín estrena un nuevo espectáculo, *Remanente de invierno*. Durante 1997 le seguirán *Entre tanto las grandes urbes* y *Rasgando la cruz*, también en el "Rojas".

Tiene su propio ciclo al que bautizó como *Heptalogía de Hieronymus Bosch*, casi un homenaje a *Los pecados capitales* del pintor más conocido como El Bosco. Fue estrenando las distintas obras, así *La inapetencia*, *La extravagancia*, ambas en 1997 y *La modestia*, en 1999. Su dramaturgia es difícil imaginar sin su puesta en escena. Encuentra siempre actores lanzados desde lo corporal y subraya intensos juegos dramáticos. Los textos son casi una notable excusa para que los intérpretes se diviertan y sin maquillajes de falsos realismos busquen permanentemente las rupturas. Spregelburd habla de su estructura de 'zapping', donde quiere mostrar 'pecados' como en su ciclo, pero sin erigirse en tutor o maestro de nada. No tiene prejuicios para reconocer que se atreve a entrecruzar con tono de comedia elementos chejovianos, con otros más cercanos al género policial. Confiesa abiertamente que ama la intertextualidad y el entrecruzamiento de géneros, algo que se comprueba cotidianamente en sus espectáculos.

Otro ex-integrante del grupo "Caraja-jí" que logró consolidar una historia propia es Alejandro Tantanián. Desde 1997 con su obra *Un cuento alemán, Sumario de la muerte de Kleist*, más tarde *Juego de damas crueles* y *La tercera parte del mar* en 1999. Entrecruza su experiencia de autor, con la de director de otras obras que no son de su autoría, sin olvidar que desde su fundación integra el grupo "El Periféricos de Objetos". Tiene la total libertad de dirigir textos de sus amigos, como hizo con Veronese en *Unos viajeros se mueren*, en el 2000 o participar junto a otros ex-integrantes de "Caraja-jí"

en una experiencia de escribir a tres manos y dirigir en las mismas condiciones un espectáculo titulado *La escala humana* (2001). No hay que olvidar su trabajo como regiseur de óperas, n su actividad como titiritero. Carmen Arrieta presenta su *Rew*, en 1999, pero no encuentra la misma continuidad de estrenos que sus compañeros de grupo, que obviamente con el paso del tiempo y la intensa actividad particular de cada uno de ellos se van diluyendo como grupo y dejan de autodenominarse "Caraja-jí".

Para intentar ser completos en este abanico de información sobre una década teatral tan intensa como fueron los '90 hay que recordar también a los teatros perdidos. Así se cerraron las puertas de un interesante espacio como el que representaba "El Galpón del Sur" ámbito donde se cruzaron desde comedias musicales hasta propuestas brechtianas, con múltiples posibilidades, ya que este inmenso galpón permitía simultaneidad de planos en horizontalidades diferentes. Otros espacios más tradicionales, como "La Ranchería", "Teatro Arte de Belgrano", las salas de la "Fundación Banco Patricios", "Lasalle", "La Gran Aldea", "Espacios", "Tabarís" o "El ojo" también enfrentaron el conflicto de no poder enfrentar la realidad de sus números y debieron dejar la actividad teatral.

Esta década puso fin a una tradición festivalera que se había iniciado en 1984 con el Primer Festival Latinoamericano de Teatro, que organizó el gobierno de la provincia de Córdoba, en esa ciudad. En los años pares la cita permitía conocer lo que sucedía en los escenarios latinoamericanos, mientras que en los impares se pasaba revista a la escena nacional. En 1995 se clausuró esta costumbre, pero por suerte fueron sólo puntos suspensivos, ya que en el 2000 volvió a surgir, ahora como Festival del Mercosur. Fue la política de un gobernador la que quiso transformar a Córdoba en un ámbito teatral y contagioso, pero fue otro gobernador, del mismo partido político quien le tuvo miedo a tantos artistas sueltos...

Si se hace un balance del teatro de Buenos Aires de esta década hay que tener también muy presente la evolución de ciertos directores teatrales, ya no sólo los que se atreven a la escritura de sus espectáculos, sino los que hacen del espacio escénico una nueva forma de escribir. En esta categoría asume personalidad



propia Mónica Viñao, quien impactada por la técnica del oriental Suzuki viaja a Japón y se perfecciona bajo su preparación actoral. Desde los '90, con su puesta en escena de *La mujer del abanico*, en otro teatro que ya no está, "Babilonia", Viñao impulsó un trabajo impactante en una de sus actrices, Silvia Dietrich, formada bajo esta técnica. En 1994 busca investigar cómo se puede llevar al escenario la narrativa de Jorge Luis Borges e imagina una versión demasiado oriental de *El hombre de la esquina rosada*.

Otro nombre para tener en cuenta es el de la actriz, dramaturga y directora Mónica Cabrera. Ella se inició como puestista, pero ya en esta década siente la necesidad de escribir y dirigir sus espectáculos, así conforma una trilogía de unipersonales que son: *Las lágrimas negras de Santita Monjardín*, en 1996, *El Club de las bataclanas* en 2001 y *Arrabalera* en 2002.

En 1996 aparecen en los escenarios dos nombres que en ese primer momento se unen para crear a través de un clásico de Samuel Beckett, *Esperando a Godot* un espectáculo propio. Fue *Salsipuedes*, donde se representaba a una juventud inquieta y teatral que tanto Ciro Zorzoli, director, como José María Muscari en su responsabilidad de intérprete y dramaturgo querían reflejar. Esta primera aventura permitió descubrirlos, aunque a pocos pasos, ellos decidieran seguir caminos muy distintos, pero ambos interesantes.

José María Muscari casi tiene como consigna la provocación, desde los espacios que elige, que pueden ser casas donde incorpora las incomodidades, sin olvidar a las puertas y los pasillos, hasta sus temas, donde puede aparecer la crítica al mundo de las modelos, sus pasarelas y las enfermedades que acosan a las jóvenes: anorexia y bulimia. Sus espectáculos se suceden: *Marchita como el día* (1997), *Mujeres de carne podrida* (1998), *Pornografía emocional* (1999) *Hec, tal es el caso del perro de Pavlov* y *Pulgarza (que pop teatral!!!)* (2000).

Este creador muy joven no teme incorporar en sus espectáculos elementos puramente televisivos. Hay siempre una gran preocupación estética, en el maquillaje y el vestuario espectralario de sus intérpretes. Son ellas generalmente actrices enfundadas en plásticos, cueros y telas de gran colorido, donde parece estar su crítica a este mundo descartable y por momen-

tos paranoico. Habitante del llamado "off Corrientes", alejado de las salas oficiales y hasta comerciales, descubridor de sótanos y lugares cotidianos que él transforma en sitios de teatro, provocó una feroz crítica cuando en el 2000 aceptó dirigir a varias primeras figuras de la televisión y el teatro, para con una costosa producción comercial asumir un desafío impensado: trasladar su propio lenguaje crítico a la avenida Corrientes. Así se estrenó *Desangradas en glamour* con Florencia Peña, Martha Bianchi, Carola Reyna, Julieta Ortega y Sandra Ballesteros. Los grandes medios periodísticos se ensañaron con este nuevo niño terrible que se atrevía a cuestionar a muchos.

Un camino muy distinto había elegido su primer compañero de escenario: Ciro Zorzoli. Después del éxito de crítica de *Salsipuedes*, elaboró un espectáculo aún más sugestivo, al que tituló *Living, últimas imágenes* (1999). Allí investigando con filmes argentinos de décadas muy pasadas, con sonidos radiales y con maneras de actuación también antiguas entrecruzó una historia casi fragmentaria, pero que tenía como eje la tortura, en tono de comedia. Hallazgo infrecuente en los escenarios. La propuesta se transformó en una cita para los amantes del buen teatro. Allí se conjugaba estética y contenido. Actuaciones ajustadas, tiempos exactos en una propuesta que muchos definieron como "diferente".

Si se quiere amar un balance de esta década compleja, no puede faltar el aporte político o la referencia a una paridad económica que confusamente equiparó al peso argentino con la moneda estadounidense. Esto atrajo a empresarios de distintas nacionalidades y permitió muchas producciones espectaculares que provenían de las grandes capitales. No hay que olvidar que sin necesidad de viajar a Broadway o a Londres muchos argentinos y también uruguayos, chilenos y brasileños vieron versiones en castellano de *El beso de la mujer araña*, *Cats*, *Los Miserables*, *La bella y la bestia*, *La tiendita del horror*, *Calle 42*, *Fiebre de un sábado a la noche* o *Chicago*. La llegada de directores y coreógrafos especializados en este género sin duda enriquecieron a los jóvenes que formados en el país eran fanáticos de este mundo, que tan perfectamente realizan en los Estados Unidos e Inglaterra. Aquí los profesionales encontraron una excelente



materia prima, actores que bailaban y cantaban con igual ductilidad. Esta falsa realidad de producciones costosas terminó abruptamente. Aunque a diferencia de este teatro comercial, los creadores independientes, más modestos, demostraron con menos recursos estar muy preparados para enfrentar esta crisis.

Durante estos últimos años se fue formando un artista diferente, más preparado para pelear contra las producciones costosas, capacitado para resolver múltiples dificultades y hasta con fuerza para salir a las calles, con volantes en la mano, reclamando y buscando la atención del público. En estos momentos, mediados del año 2002, son las salas que trabajan a la "gorra" las que concitan más público, allí cada espectador entrega lo que puede a cambio de haber visto un buen espectáculo. Hoy la gente sabe que no siempre calidad y precio van unidos. La opción que encuentra el pequeño sector que aún subsiste de la clase media está focalizada en las salas oficiales, que dependen de la Nación o del Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Pero son muchos los porteños que ni siquiera pueden acceder a pagar esas entradas y quieren ver algo de ficción que los aleje de una realidad acuciante, es en ese momento que aparecen los actores, a veces unidos en grupos dando esta opción. "Usted paga lo que puede", y sin agresiones y con mucho agradecimiento, unos y otros saben que es una forma de darse la mano, en un mundo que cada día olvida más la palabra solidaridad.

El periodismo tomó distintas actitudes. Algunos medios de prensa, como los diarios aceptaron casi de mala gana darle algún espacio a este "nuevo teatro" designación que hoy ya resulta antigua. Las radios pasan la información cuando viene acompañada de entradas de favor, pero las entrevistas son siempre para las figuras televisivas que a veces deciden subir al escenario. Mientras que la pantalla chica ignora estos fenómenos y sólo convoca a los actores cuando su prestigio interpretativo los transforma en referencias ineludibles. Un buen ejemplo de esta circunstancia es Alejandro Urdapilleta, intérprete surgido del teatro más underground, "off" o nuevo, que luego se transformó también en autor y a veces director de sus propias ideas. Luego de ser convocado - por muy poco tiempo - como humorista en la televisión pudo volver a

los escenarios, llamado por las más importantes salas oficiales, léase Cervantes o San Martín y dirigido por directores, de la talla de Augusto Fernández y Roberto Villanueva.

Urdapilleta creó bajo las tres responsabilidades y junto a Humberto Tortonese *La Moribunda* en 1999. Ellos representan junto a Pompeyo Audivert y Carlos Belloso, una raza de actores completos que se permiten entrar y salir del sistema cerrado de la televisión. Se los reclama por su capacidad histriónica, más allá que su verdadera popularidad no sea producto del teatro que los vio nacer.

Pompeyo Audivert es además de actor y director, maestro de intérpretes y excelente discípulo de Ricardo Bartis. Todas sus propuestas escénicas demuestran la intuición teatral y un sólido planteo estético. También Carlos Belloso escribe sus unipersonales, como *Pará fanático* (1997) y *Dr. Peuser* (2001) que generalmente dirige otro actor, Enrique Federman.

Este juego de actores transformados en directores e intérpretes que deciden escribir sus textos es una característica que ya se había dado en otras décadas, pero nunca antes con tanta intensidad y manteniendo las profesiones de manera paralela y complementaria. Sólo por recordar, el dramaturgo Roberto Cossa se inició como actor, pero nunca volvió al escenario bajo ese rol, lo mismo le sucedió a Mauricio Kartún o al ex/titiritero, Carlos Gorostiza.

Han proliferado en esta última década nuevos espacios, por lo general son las casas de los actores que con modificaciones se transforman en lugares de representación. En otros casos, son galpones o lugares casi destruido que los intérpretes transforman en teatros. Así se multiplicaron hogares teatrales, con capacidades muy reducidas, se puede señalar plateas para treinta o veinte personas, pero con la crisis económica con la que se cerró la década estos números son suficientes para que los artistas muestren su propuesta y para que esta cifra de espectadores pueda seguirlos.

Una de las mayores características de estos tiempos, los finales del siglo XX, es la imposibilidad de encasillarse. El medio teatral, los conflictos económicos y el lugar marginal que finalmente siempre tiene la cultura, obliga a que las responsabilidades se multipliquen, obligando a la diversificación. Los creadores necesitan



de la intimidad de un pequeño escenario, la aventura de una creación colectiva o el desafío de comenzar a escribir en una hoja en blanco para volar verdaderamente. Esta década que finalizó fue de ellos y para ellos. Los que lograron revolucionar sin nada más, que el puro talento.

BIBLIOGRAFIA

- LENA PAZ, Marta Argentina. (Compilación). *Los Dramaturgos/as del Interior del país*. Buenos Aires: Talleres Gráficos Printing S.A. 1998.
- LENA PAZ, Marta Argentina. (Introducción y Compilación). *Proyecciones del teatro argentino en el fin del milenio*. Buenos Aires: Editorial Nueva Generación. 1999.
- ORDAZ, Luis. *Historia del Teatro Argentino des-*

- de los orígenes hasta la actualidad*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro. 1999.
- PAVIS, Patrice. *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Ed. Paidós, 1998.
- SAGASETA, Julia Elena (Compiladora). *Teatro y Artes II*. Cuadernos de Teatro N° 13. Instituto de Artes del Espectáculo. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires. (1999).
- SAGASETA, Julia Elena (Compiladora). *Teatro y Artes III*. Cuadernos de Teatro N° 14. Instituto de Artes del Espectáculo. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires. (2001).
- STRAUSS, Botho. *Crítica teatral: las nuevas fronteras*. Barcelona: Gedisa Editorial. 1989.
- ZAYAS DE LIMA, Perla. *Diccionario de Autores Teatrales Argentinos 1950/1990*. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1991.

