
LA PUESTA EN ESCENA EMERGENTE Y SU FUTURO

Martín RODRÍGUEZ

En la década del '80, el teatro denominado de la parodia y el cuestionamiento aparece como una crítica a la tradición moderna de nuestro teatro, en especial al realismo reflexivo y a su principio constructivo, el encuentro personal. El canon del realismo, la "verdad escénica", la crítica al contexto social y la tesis realista son puestas en crisis por las textualidades emergentes (Pellettieri, 1991). En el panorama teatral –pasados más de tres lustros desde el inicio de esta emergencia–, el realismo sigue siendo dominante, pese a que aparecen nuevas prácticas teatrales que cuestionan de diversos modos la modernidad teatral iniciada en los '60. Al mismo tiempo, comienza a utilizarse una serie de procedimientos teatralistas presentes en nuestra tradición teatral y característicos de las formas teatrales populares finiseculares. Esta fase paródica "centrífuga" se corresponde con la tercera fase del subsistema anterior y en ella se ponen en la superficie aspectos residuales o arcaicos de nuestro teatro y nuestra cultura que pronto serán expulsados. Una puesta paradigmática de esta fase es *Postales argentinas* (1988), de Ricardo Bartís. Ya desde su título, se presenta como un texto emblemático. La "postal", la "estampa", recupera imágenes arquetípicas que se acumulan en la memoria como en

un álbum familiar. Estas imágenes "queribles", "entrañables", son rescatadas por Bartis, arrancadas del sistema de valores que las sustenta, despojadas de historia –en el sentido moderno del término–, y proyectadas en un futuro distópico. En la "rafiña aleatoria de todos los estilos del pasado" (Jameson, 1992: 45) que se produce en este texto, la ciencia ficción ocupa un lugar de privilegio. Frente a lo que Nietzsche llama la "historia de los historiadores", la actividad genealógica que esta puesta realiza, opone el cuerpo a sí mismo, admite la contradicción, el juego. En ella se rechaza la idea moderna de la "obra bien hecha". La denominación genérica "sainete" no es en este sentido inocente e implica un punto de vista particular sobre el sistema teatral argentino, una parodia "posmoderna" al costumbrismo, al realismo y a las convenciones de un teatro que es percibido como decadente, pero también una recuperación de formas estéticas abortadas y estigmatizadas por la tradición del teatro moderno que se inicia con Barletta y el teatro independiente.

Pronto aparece una fase predominantemente centrípeta que asoma como la primera fase del subsistema emergente –y que es quizás una consecuencia de esa fase paródica–, basada en la incorporación muchas veces acrítica de intertextos posmodernos europeos¹ que dinamizan el sistema y que se combinan con la tradición absurdista inaugurada en los sesenta por Gambaro y Pavlovsky e interrumpida por las demandas de un campo intelectual predominantemente realista. Documentos del "fin de la historia", ambas fases son una muestra de la voluntad de cambio de un sistema teatral que se hace eco de un deseo de modernización presente en la sociedad en su conjunto aunque, por supuesto, en el caso del teatro se concreta en base las regulaciones internas al campo intelectual teatral. Quienes se hallan en este polo, han asumido de manera consciente el rol de la "transgresión a la norma" que, como vimos, se basa en la incorporación de intertextos europeos y en la búsqueda de distanciamiento de la tradición teatral argentina, en especial del realismo. Enumeraremos una serie de características comunes a estas puestas, para luego analizar su estado actual, sus diferencias y, tal como se plantea en el título, sus rumbos futuros:

¹ Este intento de dinamización del sistema, se produce a partir de la recepción productiva de dramaturgos como Harold Pinter, Bernard-Marie Collet o Heiner Müller. (PELLETTIERI, 1998)

1) Se otorga un lugar central al "aquí y ahora" de la actuación. El quiebre de la subjetividad se percibe en la evolución de la categoría de personaje, desde el realismo ingenuo, con sus personajes carentes de contradicciones, pasando por la incipiente crisis que instauran los del realismo reflexivo y la neovanguardia, hasta llegar al teatro de la parodia y la resistencia. Sin embargo, el realismo y la modernidad resisten y se niegan al cambio. Mientras que la actuación realista busca construir una totalidad a partir de pequeños indicios, borrando las huellas del proceso de producción y logrando que el espectador olvide al actor para identificarse con el personaje, en la actuación "posmoderna" el cuerpo es un espacio de entrecruzamiento de textos en donde gestos, frases, tics y palabras se acumulan y exhiben en su contradicción, eludiendo cualquier atisbo de tesis. Hay un grupo de actores entre los que se encuentran Daniel Casablanca, integrante de la "Banda de Teatro Los Macocos", Pompeyo Audivert en *Postales argentinas* y Alejandro Urdapilleta en *Hamlet* (1991) que, con funciones diversas, utilizan procedimientos del actor popular tales como la mueca, la "maquieta" y la declamación, fusionándolos con otros géneros "bajos" tales como el mimo, el circo, la música de rock y el teatro de variedades. Como afirma Pellettieri (1994: 175), la apropiación de las técnicas del actor popular por parte de estas tendencias constituye un programa que trata de romper con el academicismo de los "actores cultos", con su naturalismo, con la "sincronización perfecta entre gestos y palabras". Frente a ellos, aparece un tipo de actuación basado en la "minimalización" del gesto, en una suerte de "ascetismo" actoral que, desde otra perspectiva, refuerza la ambigüedad del devenir escénico: tal sería el caso de Horacio Roca e Ingrid Pellicori en *Polvo eres* (1997), de Harold Pinter, con dirección de Rubén Szuchmacher. En ambos casos se propone un desplazamiento hacia lo deíctico, que consiste en indicar el momento y el lugar desde donde se habla o se obra, rescatando la presencia del actor, su percepción (Pavis, 1994: 154). Es en este sentido interesante el caso de Andrea Garrote, que podría ubicarse en un punto intermedio entre ambas opciones: su capacidad para pasar de la "maquieta" a la neutralización del gesto es paradigmática de la extrema movilidad y posibilidades de intercambio entre los estilos actorales vigentes.

2) Aparecen diferentes elementos que contribuyen a "crear" una concepción diversa del espacio: el cuerpo no está en un plano diferente al de una escenografía que ya no se propone como mera alegoría u ornamento, sino que se funde con ella, llegando incluso a reemplazarla. Se percibe en estas puestas una intensa mutabilidad de los signos de la escena, que varían su función en relación a las diferentes situaciones y contextos.

3) La puesta en escena es concebida como un sistema autónomo, es decir aquel en el que los diferentes elementos no aparecen organizados en función de un todo coherente. En estas puestas, texto y gesto no buscan producir en el espectador la "ilusión de naturaleza" sino que se busca mostrar las contradicciones de la fábula, desocultar la enunciación teatral. Ante la ausencia de un eje que estructure las puestas, se produce una dispersión de los diferentes elementos que las conforman.

4) Se produce un cuestionamiento a la figura del autor que crea, ordena y vigila el sentido ha devenido en una nueva forma de pensar la relación entre texto dramático y texto espectacular. El director y los actores ya no son meros representantes que "ejecutan fielmente los designios providenciales del 'amo'" (Derrida, 1987: 43) y han cedido su lugar a nuevos modos de pensar el vínculo con el autor-origen de la ley escénica. Frente a la hegemonía del significado implícita en el realismo, las puestas seleccionadas privilegian el significante, rompiendo la noción saussuriana de signo, la relación "uno a uno" entre sus componentes y despojando a la escena de esa coherencia estética o ideológica, que debía reflejar la coherencia e integridad de su productor².

Estas puestas que aquí nos ocupan nos hablan del estado de emergencia de nuestro teatro, emergencia entendida como renovación, como cambio pero también estado de emergencia de un teatro y una cultura que se desmoronan. Aunque afirmar que el teatro argentino se

² No coincidimos con quienes ven en las textualidades emergentes una búsqueda neorromántica, individualista: nada más lejos que los dramaturgos de intertexto posmoderno de la idea ampliamente difundida –idea que por otra parte es historizable y que halla su origen en el romanticismo–, que asegura que "el escritor escribe para expresarse y que el ser de la literatura está en la 'traducción' de la sensibilidad y las pasiones". (SARLO)

encuentra en crisis es casi un lugar común, hemos optado por reproducir una vez más en ese lugar común: si bien se percibe una expansión cada vez mayor del teatro emergente, el realismo sigue ocupando los lugares centrales del campo teatral, a pesar de que su propuesta estética se halla, si no agotada ya que cuenta con un público importante y con un relativo reconocimiento por parte de la crítica, al menos estancada.

Siguiendo a Vezzetti (3), se podría hablar de una "doble patología" de nuestro teatro: habría, en primer lugar, una amnesia "patológica" que aparentemente prefiere ignorar el pasado —el que, sin embargo, vuelve en los síntomas—, y, en segundo lugar, una patología del "exceso" de memoria, que revive el pasado sin distancia ni olvido normal y casi no puede "tramitarlo", incluirlo en una red más amplia de sentido, discutirlo o convertirlo en punto de partida de un nuevo encadenamiento de recuerdos, ideas, propósitos. Si el primero de los casos es aplicable al llamado "teatro de la desintegración" (Pellettieri, 1998a), el segundo puede ser perfectamente aplicado al realismo.

Sin dudas, la memoria como "dimensión activa de la experiencia" debe encontrar su rumbo, diseñar formas artísticas que permitan recuperar críticamente nuestro pasado y construir otras identidades posibles. La puesta en escena emergente no ha logrado aún "subsanan" las notorias carencias de una puesta realista básicamente argumentativa para vincularse con nuestro pasado —nuestra historia, pero también nuestro pasado teatral—. A pesar de incorporar intertextos posmodernos, existiría en la puesta en escena emergente una suerte de percepción ciertamente "moderna" del pasado como algo que no merece ser recuperado: "borrar" nuestro pasado teatral, parece ser el objetivo de aquellos que se incluyen en el llamado "teatro de la desintegración". Los nexos con autores como Griselda Gambaro y Eduardo Pavlovsky, quienes en los '60 encabezaron un intento de cambio similar no son, dentro de esta lógica, casuales.

Un caso paradigmático de esta intención de arrasar con la historia y con el pasado es el de Rubén Szuchmacher. En este director, se produce un pasaje del "teatro de resistencia" al "teatro de la desintegración". Luego de dirigir puestas como *La china* (1994), de Sergio Bizzio y Daniel Guebel o *Palomitas blancas* (1988), de Manuel Cruz, cercanas al polo de resistencia, la puesta de *Polvo eres* (1997), de Harold Pinter, aparece como emblema de un país y de una cultura en

disolución. Creemos en este sentido, que la puesta de Szuchmacher se sitúa en la encrucijada en la que se halla el teatro argentino actual. Es así como, si bien la obra de Pinter habla de la desertización de la cultura y del lenguaje, trasladada a nuestra escena se convierte en un emblema de dicha desertización. Nos gustaría en este punto hacer una comparación con *El corte* (1996), de Ricardo Bartis, a nuestro juicio una de las puestas fundamentales para comprender los cambios producidos en el sistema teatral argentino en los últimos años. Tanto *El Corte* como la obra de Pinter "narran" la imposibilidad de una síntesis, de una resolución dialéctica de los conflictos, historia que el realismo argentino ha reescrito en muchas ocasiones. Pero si a nivel de la "anécdota" *El Corte* proponía esa imposibilidad, lo hacía articulando formas diversas de nuestro pasado teatral y nuestra tradición cultural con una estética "propia". Por el contrario, la puesta de *Polvo eres*, al tiempo que "narra" la imposibilidad de una síntesis entre pasado y presente es víctima de esa imposibilidad a la que hace referencia. Es importante aclarar que "síntesis" no significa necesariamente reconciliación sino incorporación activa del pasado. Se puede –y es deseable que así ocurra– convivir en la contradicción y en el conflicto y Bartis, a diferencia de lo que ocurre en la propuesta "débil" de Szuchmacher, propone mediante su "contradictoria" puesta una verdadera "política de la memoria", a través del uso intensivo del cuerpo, de la recuperación activa del pasado de nuestro teatro y nuestra cultura y de la apertura hacia la construcción de nuevas identidades. En *El corte* no se apela a un "proteccionismo cultural" obsoleto sino que se incorpora críticamente lo "universal" a una tradición teatral y cultural muchas veces despreciada y muy pocas bien conocida.

Frente a esto, es posible percibir en nuestra actualidad teatral una tendencia a la homogeneización que permite, dentro de una lógica del vaciamiento y merced a las paradojas de la globalización, situar estéticamente la presente puesta de la obra de Pinter en las inmediaciones de la dramaturgia emergente argentina. De hecho –y quizás siguiendo los movimientos de las modas teatrales–, en la trayectoria del propio Szuchmacher, se produce un pasaje de lo que Pellettieri denomina "teatro de resistencia" al "teatro de la desintegración", en el que, coincidentemente con un proceso de vaciamiento cultural más amplio, palabra y gesto han sido reducidos a su mínima expresión. Estamos asistiendo a lo que Ludmer denomina "salto modernizador".

Dicho "salto" se produce a través de la asimilación acrítica por parte nuestro sistema teatral de intertextos extranjeros, hecho que surge como consecuencia más o menos directa de la ausencia de un debate intenso entre nuestros teatristas. Pareciera que hoy, la búsqueda neorromántica de la "novedad absoluta"

—que por otra parte casi nunca es tal—, es el precio de la entrada que abre las puertas del campo intelectual teatral, en cuyo seno se desarrolla una guerra sorda en la que, mientras unos —los "dramaturgos emergentes"—, buscan la polémica abierta, los otros —los que ocupan posiciones centrales—, eluden el conflicto o fingen ignorar su existencia.

Habría en la puesta en escena emergente, en especial en el "teatro de la desintegración", un "deseo" recurrente: el de arrastrar la cultura a sus límites, a su barbarie. Este deseo, —que es asimilable a la visión de Kafka que presenta Deleuze, pero que también puede ser hallada en pensadores argentinos como Héctor A. Murena—, parte de la idea de que la tradición es un ente estático que nos determina, que limita nuestro pensamiento y nuestra percepción por lo cual nada podría esperarse de ella, es producto de un proceso de vaciamiento y desnacionalización global que tiene en los países periféricos sus peores consecuencias. Sin duda, este vaciamiento y este proceso de homogeneización mundiales, se vieron facilitados en la periferia por la irrupción de gobiernos de facto en la década del '70 que "borraron" nuestra conciencia social e histórica. De ahí, en gran medida, el agotamiento del realismo: la violencia ejercida sobre los cuerpos no puede ser exorcizada con palabras, contra la violencia suele no haber argumentos.

En oposición a esta violencia y eludiendo la estética del vaciamiento propuesta por el teatro de la desintegración, el llamado "teatro de la resistencia" (Pellettieri, 1998a) coloca al cuerpo en un lugar central, hasta el punto de que lo mejor de sus puestas se genera en la labor escénica misma y no en un texto previamente elaborado.

Tal sería, por ejemplo, el caso de Pavlovsky, quien en sus puestas transgrede a sus propios textos o el de Bartis, pero mientras que en textualidades como la de Pavlovsky —con la que Bartis tiene sin dudas alguna deuda—, el cuerpo es utilizado para "argumentar", para demostrar una tesis realista, en puestas de Bartis como *El Corte*, el erotismo —ese desequilibrio en el cual el ser se pone a sí mismo en cuestión—, pulveriza hasta el último vestigio de realismo sin dejar por

ello de funcionar como una vía para transmitir conocimiento. Para hablar del país no basta con que un mensaje más o menos cuestionador se aposente en un cuerpo-soporte de dicho mensaje: hay que transitar el relato "de la carne, de los huesos, de la sangre", relato que en *El Corte* se ordena en el cruce de dos legalidades: la ley que pretende imponer la familia, vinculada a tradiciones de fuerte arraigo en nuestra sociedad, y la lógica del deseo, del desenfreno orgiástico que concluye irónicamente con la muerte del hijo. En este punto, es posible señalar una diferencia fundamental entre *El corte* y su intertexto matriz, *El matadero* (1838), de Esteban Echeverría. Mientras que en el texto de Echeverría el joven unitario estalla y su sangre, los "borbotones de sangre", se convierten en sangre fecunda, sangre fundante, en la Carnicería, la carne no tiene sangre y el pasado —el cadáver del hijo— es congelado, depositado en la cámara frigorífica, materialización escénica del olvido. Este final, cuyo pesimismo es innegable, halla su contrapartida en el plano formal, al mostrar una estética adecuada para pensar el pasado. Frente a la paradoja de que la violencia y la barbarie son la única vía para exorcizar la violencia y la barbarie, Bartis sabe que la única salida posible es "representar", con la conciencia permanente de que la verdad no es algo que el pasado nos impone sino que debe ser construida constantemente. Sólo la incesante renovación del sistema de convenciones que hacen posible la representación de la violencia y el caos pueden conjurarlos: si no hay una resolución simbólica efectiva, que pueda ser vivida en y por el cuerpo, la historia siempre puede repetirse.

Proyectada en la diacronía, el pasaje de *El corte* a su última puesta, *El pecado que no se puede nombrar* (1998), basado en textos de Roberto Arlt, se resemantiza. De algún modo, el congelamiento de la carne del hijo —metáfora de la supresión de la memoria y de la presencia de un pasado ominoso que congela nuestro presente—, trae como consecuencia la ausencia de deseo de la puesta actual: el fin de la orgía decreta el inicio del simulacro. Pensamos en este sentido que entre ambas hay una continuidad temporal: la puesta actual de Bartis se iniciaría, en un plano simbólico, allí donde concluía su puesta anterior. La posmodernidad indigente, consecuencia del "corte", conduce a la proliferación del síntoma ya que, abolida la memoria, no hay identidad ni futuro posibles: sólo quedan la carne congelada, la repetición incesante y cíclica de la misma melodía. Por ello, en *El pecado...*, la

pura circulación de los signos –del dinero, de los cuerpos– que pasan de mano en mano como monedas gastadas, reemplaza a toda productividad. Este artificio expresionista, junto con los desdoblamientos, ponen en crisis al sujeto exhibéndolo como puro simulacro. Del mismo modo, la postergación de la acción imposibilita la evolución de los personajes. De ahí que la puesta pueda ser leída como metáfora de un país en el que parece no haber salida, cuya historia transcurre en un tiempo sin tiempo que "pasa y no pasa" (Rosa: 35).

En este simulacro, los personajes no son hipócritas en un sentido pleno: llevan una máscara sin saberlo y su ignorancia halla su procedencia en la negación y en el desconocimiento de un pasado abortado. Por ello, los procedimientos del actor popular son interiorizados, pero no psicologizados sino "hechos cuerpo". Se trata de personajes caricaturescos que viven su máscara como algo propio –si bien el espectador lo percibe como algo "ajeno", aunque nunca del todo ridículo o risible– y cuyo "girar en falso" aparece como marca de su impotencia.

Bartis sabe que la relativa eficacia de la palabra siempre depende de un acto violento que la acompañe, que las leyes que el pasado reciente inscribió en el cuerpo –en el cuerpo social–, a sangre y a fuego, sólo pueden ser "extirpadas" del mismo mediante un gesto que exceda lo puramente verbal, un gesto erótico, bárbaro pero al mismo tiempo civilizador. Es ese conocimiento la base de su propuesta estética actual en la que el "cuerpo" es instalado en el centro de la escena y en la que todo substrato argumentativo es limitado o eliminado. Esta "base" no podía dejar de generar en sus puestas una intensa ironía. En Bartis, la comedia de los espíritus, aún en sus variantes pesimistas, tiene una resolución conciliadora: el espíritu siempre se halla vinculado a una lógica histórica y a la promesa de una vida mejor. En cambio, la comedia de los cuerpos y de los deseos siempre tiene una resolución irónica. Hay en él una "filosofía de la historia" en la que los hechos siempre niegan el discurso, en la que el devenir siempre niega toda racionalidad. Por ello, Bartis busca romper en alguna medida con los aspectos autoritarios del lenguaje, con la relación fascista que somete el cuerpo a la lógica del sentido. La lengua siempre es apolínea, neutralizante y, desde la perspectiva pesimista de Bartis funciona como una "mitología". Para él, la estructura del lenguaje es una estructura mítica plagada de significado, de espíritu que lejos de comunicar vela,

esconde la carne, el deseo; porque contradice la lógica del lenguaje, la verdad del cuerpo es siempre irónica. Doble ironía la de la palabra y la de la carne, ya que esta última sólo es accesible como espíritu, por medio del lenguaje. De ahí que la violencia aparezca en Bartis como una forma de conocimiento.

Metáfora de la historia, la lógica "familiar" que regía *El corte*, emblema del orden que arrastra al hijo a la muerte, también puede ser leída como un metáfora del panorama teatral actual: resulta evidente que la ausencia del padre –la crisis del realismo– ha dejado un paisaje desolado. Frente a éste vacío habría dos salidas posibles: intentar "re-poblar" el desierto por medio de la reelaboración de imágenes y textualidades del pasado tal como lo propone el teatro de resistencia, o llevar ese desierto a sus límites, hacer un culto del vacío, destruirlo todo para hacer todo de nuevo como ocurre en el teatro de la desintegración.

Esta problemática aparece planteada, por ejemplo, en las puestas de Federico León. Así, *Cachetazo de campo* (1998) se convierte paradójicamente en un duro cuestionamiento a ciertos ideologemas posmodernos que circulan en nuestro teatro y en nuestra sociedad. En ella, a diferencia de lo que ocurre en una puesta emblemática del teatro emergente como *Remanente de invierno* (1995), de Rafael Spregelburd, no predomina la búsqueda del efecto perlocutorio cuyo objeto es cambiar al espectador en una suerte de "didactismo" posmoderno (Pellettieri, 1998)³. En León esa ilusión no existe: para él, el sujeto no tiene salida. Si la puesta de Spregelburd se vinculaba al absurdo gambariano de la segunda fase refuncionalizado a partir de procedimientos farsescos y posmodernos, sobre todo a partir de la presencia de un personaje positivo que se opone a un orden social y lingüístico fosilizado y represivo, León se vincula más al relativismo de la primera fase de esta textualidad. De todos modos, es evidente que *Cachetazo de campo* establece un diálogo productivo con la citada

³ Es interesante observar cómo a nivel de la acción, los diversos sujetos tienen por objeto su identidad –aspecto característico del realismo reflexivo–, identidad que es buscada en el pasado o en el desplazamiento territorial. En *Cachetazo de campo* (1997), la identidad, que finalmente no es hallada, es buscada por el sujeto en el ámbito rural y en el despojamiento de lo material, del mundo del confort y de la civilización.

obra de Spregelburd. En ella, el "confort", la sociedad de consumo, cumplen una función similar a la de los electrodomésticos en *Remanente de invierno*⁴. Pero si para Spregelburd la fuga territorial y lingüística del sujeto implicaba –en una suerte de "neohippismo"– una salida posible, en León, esta concepción del teatro como práctica des-territorializante es duramente cuestionada. En este sentido, la obra se acerca parcialmente desde la posmodernidad, al polo que Pellettieri denomina "teatro de resistencia" a la modernidad domesticada. Su puesta presenta una mirada contraria a la de *Remanente de invierno*, una mirada escéptica frente a ciertas posturas posmodernas, pero no por ello deja de cuestionar a una modernidad que es percibida como agotada. En oposición al relativo –pero no por ello ausente– "optimismo posmoderno" que presenta la citada obra de Spregelburd y que se manifiesta en la propuesta de demoler todo, de olvidarlo todo para hacer todo de nuevo, y de deconstruir el lenguaje como instrumento de cambio, León nos muestra las paradojas de la barbarización y del vaciamiento del lenguaje y se aleja de la "nostalgia de la barbarie" que aparece en *Remanente de invierno*.

En *Cachetazo de campo* aparecen una serie de vínculos y remisiones que exceden seguramente el conocimiento directo del autor y nos hablan de la fuerza de nuestro sistema teatral para "imponer" ciertas formas textuales. Esta obra utiliza intertextos de la dramaturgia nacional del pasado, establece un diálogo paródico con una larga tradición nativista costumbrista, especialmente con *Al campo* (1902), de Nicolás Granada, invirtiendo su semántica, negando la "alabanza de aldea". Para León, el despojamiento, el abandono de lo material, del "confort" no conduce necesariamente a una vida mejor. En la obra de León, los problemas individuales y colectivos no se solucionan en el desierto: la "civilización" ha llegado a un punto del cual no hay escape posible. *Cachetazo de campo* nos habla de una síntesis imposible entre la civilización y la barbarie. El uso que León hace del desierto y sus figuras, se ha separado casi de manera absoluta de la función referencial, convirtiéndose en una "pura productividad" y alejándolo de los

⁴ Se evidencia en este punto una relación con la coyuntura histórica: Domingo Cavallo, la estabilidad y el voto cuota. Lo que Dotti denomina la "función hegemónica de lo mercantil", es invertido paródicamente e incorporado al texto como símbolo de una civilización que se desploma.

dominios de la gauchesca, del nativismo y del realismo costumbrista⁵. La escritura escénica metafórica y elíptica de León, el uso que hace del campo, es en cuanto a su forma y función, la escritura del hombre que retrocede frente a los embates de la civilización, que, en su deses- peración, se dirige más allá del orden y de las fronteras, hacia su per- dición, hacia su disolución definitiva, pero al mismo tiempo, nos muestra su desconfianza por la poética de la desintegración a la que hacíamos referencia, a pesar de incluirse parcialmente en ella. Su puesta, que nos habla de la indigencia, reniega al mismo tiempo de la indigencia del teatro de la desintegración.

Su puesta en escena más reciente, *Mil quinientos metros sobre el nivel de Jack* (1999), establece con cada uno de estos polos –el polo de la desintegración y el polo de la resistencia– una relación peculiar –y diversa de la de *Cachetazo de campo*– que nos proponemos anali- zar. En ella, aunque se reiteran ciertos tópicos de su puesta anterior, *Cachetazo de campo*, en especial la idea de despojamiento, se percibe un leve aunque significativo desplazamiento hacia el polo de la de- sintegración⁶.

Si en la puesta anterior, la madre y la hija buscaban en el cam- po su felicidad, y finalmente hallaban un nuevo orden, más perverso quizás que el orden urbano, en el cual la hija era sometida a un vio- lento proceso educativo –el "service"–, en la puesta actual esa felici- dad será buscada en el mar. El mar cumple aquí una función análoga a la del campo, aparece como el espacio de la fuga pero es al mismo

⁵ También resulta de interés la comparación con *El corte* de Ricardo Bartís. Mientras que San Antonio de Areco en *El corte*, se sitúa en el origen de la civilización, del orden, el campo en *Cachetazo de campo* se sitúa en su fin, y la civilización es "una voz que se pierde". Tanto San Antonio de Areco como el campo son caricaturas. Aquí la caricatura es utilizada para articular de manera productiva, una serie de ideologemas estéticos con ciertos contenidos políticos que hoy se hallan en el centro del debate, como, por ejemplo, el problema del fin de la historia y de la crisis de la modernidad. Tanto en *Cachetazo de campo* como en *El corte*, los fragmentos del pasado, anuladas la historia y el contexto, se vacían de sentido.

⁶ Es posible relacionar estos textos con *Gravedad*, de Sergio Bizzio, obra en la que la desertización de la cultura es asimilada al espacio, a la ingravidez y al vacío. Como afirma BAUDRILLARD (37): "Estamos en la era de la ingravidez. Libres de toda densidad y de toda gravedad, nos vemos arrastrados en un movimiento orbital que amenaza con ser perpetuo".

tiempo el ámbito paterno, "refugio" de la ley y de la tradición⁷. De ahí que en el mar, al igual que en el campo, no haya salida posible⁸. El mar —como San Antonio de Areco en *El corte* o el Campo en *Cache-tazo de campo*— es el espacio del deseo —deseo de regreso del padre ausente— pero al mismo tiempo es la muerte del deseo, el ámbito del orden y de la ley. Porque ese padre ausente y distante es una presencia constante que se pone de manifiesto por medio de vías diversas, sometiendo los sentidos y cerrando toda salida posible —y el espacio cerrado del baño es en este sentido emblemático—: es presencia táctil cuando "obliga" a la madre a permanecer sumergida en una bañera; olfativa, "distingo el olor de tu padre a metros de distancia"; visual, cuando aparece en la imagen borrosa y desdibujada del televisor "empañado"; o auditiva, cuando se vuelve murmullo en el caracol que hace las veces de "teléfono marino" o cuando su voz se deforma a través de un intercomunicador que se empeña en fallar, símbolo de una comunicación imposible entre un presente vacío y un pasado irrecuperable. Formas de dominación que exceden lo puramente visual aunque sin excluirlo y que se aposentan en el lenguaje desarticulado y obsesivo empleado por la madre y por Gastón, que se empeñan en establecer cadenas significantes vinculadas al ámbito paterno.

Dentro de ese dominio lingüístico, de esa "ley paterna" que no pueden eludir, la realidad es leída a partir de metáforas marítimas —la metáfora pasa a integrarse a un orden paranoico—. Por medio de un lenguaje que los somete y domina, Gastón y su madre pueden incorporar lo "nuevo", asimilarlo al ámbito paterno, volverlo "familiar". El padre aparece así como la ley, como la norma que "ordena" —que ordena el caos pero también que imparte órdenes—, que da sentido a las cosas, que vuelve familiar lo extraño, lo que viene de afuera.

⁷ En otros textos como *Gravedad* de Sergio Bizzio, el lenguaje no se desterritorializará en el mar sino en el espacio, ese nuevo "desierto" que la ciencia ficción crea, aunque en la obra de Bizzio aparecerá como una salida posible, vinculada no a la "ley" sino al "desamparo".

⁸ Para Domingo F. Sarmiento el campo, el desierto, se presentaba como la imagen del mar en la tierra y era también el lugar de la pérdida —pérdida de la civilización y del hombre de la cual la historia del devenir indio del mayor Navarro se nos presenta como emblemática—. Esta imagen del campo como lugar de la pérdida es análoga al laberinto sin puertas ni pasillos ni escaleras del cuento de Jorge Luis Borges.

Sin embargo, esa presencia mediatizada estará, como vimos, desdibujada, y no podrá impedir que la lengua se desorganice, dejando que esa lengua de clase media se desintegre, sumiendo a los personajes en un profundo desamparo. La disolución de la imagen televisiva y de la voz paterna es, por analogía, la disolución del lenguaje. Como el traje de buzo del que los personajes deberán finalmente desprenderse, se trata de una lengua "alquilada" que no logra arrancar a los personajes de su indigencia. Es por ello que el acto de desvestirse —que en la puesta posee una intensa carga emotiva— tiene aquí una alta densidad simbólica: despojarse del traje de buzo es, dentro de la lógica de la puesta, despojarse de una lengua que ya no puede comunicar nada. Pero ese mismo acto implica también la construcción de un nuevo vínculo que toma como punto de partida el despojamiento, un vínculo creado en torno al desamparo "real" —carencia de padre— y simbólico —carencia de lenguaje— del que tanto Gastón como Enso son víctimas. La actuación "contenida" —aunque no carente de intensidad— es también signo de dicho despojamiento⁹. Porque si el despojamiento en *Cachetazo de campo* aparecía como emblema de "barbarización", aquí es presentado como una necesidad, como la posibilidad de acabar con la tradición, de "olvidar" —como diría Nietzsche— para dejar lugar a lo nuevo.

La "escritura escénica" de León se nos presenta, entonces, como una práctica desterritorializante: el baño —representado de manera hiperrealista— aparece como escenario de una lucha entre un orden perimido desdibujado y un orden emergente igualmente desdibujado, que no alcanzan a definir sus contornos y que redundan, como vimos, en una actuación "contenida" que oscila entre lo deíctico y lo semántico. El despojamiento de Gastón y Enso, a pesar de su carga melancólica, implica una transformación posible. León hace un uso intensivo de la lengua, la arrastra a la muerte, a su silencio definitivo, pero ese silencio, lejos de ser una señal de vaciamiento o de pesimismo vacío, forma parte de un programa político que intenta liberar al lenguaje —al

⁹ La actuación "contenida" de *Mil quinientos metros sobre el nivel de Jack* contrasta con exacerbación del lamento propio de la gauchesca presente en *Cachetazo de campo*. El lamento y el llanto han dejado su lugar a una suerte de "resignación productiva", a un "vaciamiento gestual" —en el sentido más amplio de este término— capaz de operar como base de nuevos gestos, de nuevas acciones.

lenguaje teatral— de sus ataduras, de ese pasado inerte y cada vez mas borroso que lo determina y que lo condenaría a un "eterno repetirse". Por medio de esta puesta —cuestionable pero no por ello menos válida—, León deja abierta la posibilidad de crear —como ocurre con sus personajes— vínculos "nuevos", rediseñando las normas que rigen el devenir escénico y reformulando el "pacto social" entre los teatristas y sus públicos.

En el marco que hemos intentado describir a lo largo de estas páginas, la lectura del realismo, más allá de la vigencia que aún pueda conservar dentro de nuestro sistema teatral, ha cambiado —a partir de estas puestas que lo cuestionan— indefectiblemente. Queremos mencionar dos casos de puestas que intentan "regenerar" al realismo desde sus convenciones o "refundarlo" desde la emergencia. Ambas puestas serían, a nuestro entender y por motivos diversos, emblemáticas de un cambio posible y deseable.

El primero de ellos es la puesta de *Rápido nocturno, aire de foxtrot* (1998), de Mauricio Kartun dirigida por Laura Yusem. El texto de Kartun propone una estética cercana a lo que De Certau denomina "usos desviados". Esta estética "personal" que Kartun propone aparece en los distintos niveles de texto. Aún las actitudes de los personajes reproducen de algún modo esta estética, en una fusión en la que la historia aparece como emblema del discurso, en donde las actitudes de los personajes reproducen de algún modo el gesto estético de Kartun. Sin embargo, su concretización escénica no ha sabido captar esta idea. La obra de Kartun pide, desde sus inicios, un tipo de puesta "popular", "sainetera" y no una puesta "estilizadora" como la concretada por Laura Yusem en el Teatro San Martín.

El segundo caso es el de *Macocrisis* (1996), por Los Macocos, puesta que se asimila, por medio de su formato "video-clip" a las vertiginosas formas emergentes de una sociedad hipermediatizada, pero ironiza sobre ellas asumiendo un rol crítico y combinándolas con procedimientos residuales del actor popular tales como la "maquieta", el retruécano, el disparate y la dislocación de lo verbal que llega al despropósito, que construyen lo caricaturesco (Pellettieri, 1994: 166)¹⁰.

¹⁰ La "maquieta", continúa Pellettieri, aparece modulada por artificios tales como la acción simultánea, la declamación, el corte, el aparte y la morcilla. Lo popular también está presente en las relaciones variables que se establecen entre actor y personaje: en algunas ocasiones, el cuerpo del actor se oculta casi totalmente detrás del

Estos y otros recursos teatralistas, como la ruptura de la cuarta pared y el diálogo con el público, el uso distanciador del montaje propio del video clip, el juego permanente con la extraescena, y el empleo hiperealista del inactual vestuario, tienen por objeto lograr el efecto cómico pero también probar una módica tesis realista. Resulta casi paradójico que, en un sistema teatral signado por el realismo, se haga notar la ausencia de un dispositivo de representación adecuado para incorporar el referente a la escena. En *Macocrisis*, la crisis es el tema central que une las diversas situaciones, y sus signos son objeto de una parodia permanente. En el marco de nuestra degradada posmodernidad, la remanencia del realismo canónico de los 70 hacía necesaria la revisión de sus convenciones y Los Macocos se han abocado a esta difícil tarea. Aunque la función dominante de este espectáculo siga siendo producir risa, es indudable que estamos en presencia de un paulatino acercamiento al realismo, marca indeleble de nuestro sistema teatral a cuyo eterno retorno hemos asistido muchas veces.

Tanto en el teatro como en la televisión, el cine o la radio, las convenciones de la comedia asainetada han sido utilizadas para representar en medios diversos, la armonía de la vida familiar. *Los Macocos* se sitúan en esta tradición pero, como en *La Nona*, la fusionan con el intertexto del sainete inmoral (Pellettieri, 1990: 87). La ruptura de los lazos comunitarios, el desempleo y la consecuente degradación hacen que, en esta puesta, la crisis no pueda ser superada individualmente como sí ocurría en las variantes tradicionales del género. Aquí, la crisis excede la voluntad de los sujetos y la causalidad social apenas deja espacio para la responsabilidad individual, destruyendo hasta los vínculos más primarios.

La eficacia de las estrategias que la televisión ha desarrollado para narrar la crisis, con el objeto de "tranquilizar" a quienes la padecen radica en la pérdida de límites entre el mundo representado y la vida cotidiana, irónico uso que el capitalismo hace de la utopía vanguardista de acercar el arte a la vida. *Macocrisis* muestra el revés de esta trama, pone en escena sus convenciones: he aquí su aspecto más crítico y revulsivo. En *Macocrisis*, lo pesadillesco de la vida cotidiana

personaje y en otras se muestra casi "al natural", como por ejemplo en el caso de la "abuela", que prácticamente "no actúa". Para el estudio de este grupo resulta de gran interés el análisis realizado por Sikora.

—esa dimensión que la televisión busca eludir—, dialoga con la risa catártica y liberadora, con el acercamiento entre público y actores propio de los géneros populares. Las relaciones familiares que el espectador establecía con actores como Enrique Muiño o Luis Sandrini, son aquí reemplazadas por una suerte de relación de "amistad", de tal modo que el espectador no sólo no se siente agredido sino que además participa cómodamente cuando le corresponde hacerlo. Sin duda, la crisis ha provocado el resurgimiento y la intensificación de conductas regresivas de fuerte arraigo en amplios sectores de nuestra sociedad. En un marco de abandono de las normas que constituyen a una sociedad en comunidad, y frente al avance del mercado como regulador de las relaciones humanas, los individuos tienden a organizarse —a veces peligrosamente— en tribus, reunidas en torno a herencias culturales y grupos de pertenencia. Una consecuencia de este hecho es la aparición de propuestas estéticas tribales, frente a cuyo engañoso elitismo de vanguardia —piénsese por ejemplo en parte de la producción dramática de Daniel Veronese o en las puestas de Alberto Félix Alberto o de Rubén Szuchmacher—, Los Macocos oponen la ruptura de la autonomía del hecho teatral —la politización del arte—, mediante la cual pretenden recuperar el teatro para la comunidad, para un público amplio, y no para el goce estético —cuando no para el aburrimiento—, de unos pocos espectadores esclarecidos. Hay en este espectáculo una voluntad popular, crítica, nunca populista que, lejos de hacer una apología de los medios masivos, pone en crisis al espectador, situado en medio de un duelo entre éstos y el teatro.

Si en *Macrocrisis* se percibe un paulatino desplazamiento del teatro de la parodia y el cuestionamiento al teatro de resistencia, algo similar es lo que va a ocurrir con *La increíble historia de los fabulosos Marrapodi* (1998), puesta "intertextual" en la que se busca recuperar la tradición teatral argentina desde la parodia y que concluye con una "nostálgica" mirada final, en la que ya no se va a denunciar la crisis de nuestra sociedad sino la crisis de nuestro teatro. El aspecto más significativo de estas dos puestas radica en que en ambas, el teatro es presentado como una actividad comunitaria, a través de la cual se busca recomponer formas de relacionarse parcialmente desplazadas por la posmodernidad. Esta tendencia hacia el teatro de resistencia que se percibía en el grupo, se ha visto momentáneamente abortada en su última puesta, *Androcles y el León* (1999), de Bernard Shaw. Se per-

cibe aquí una tendencia "oficializante" que tiende a absorber lo nuevo y a neutralizar sus aspectos más cuestionadores, combinándolos con los aspectos más regresivos de una modernidad en crisis. Los problemas de armonización presentes en esta puesta reproducen las dificultades del grupo para armonizar su "proyecto creador" —que por cierto fue evolucionando notablemente— con las necesidades de un campo intelectual teatral "moderno" del cual el Teatro San Martín y su actual director, Kive Staiff, es un fiel representante.

Hoy, cuando irónicamente el teatro oficial ha capturado al grupo y neutralizado sus aspectos más revulsivos y cuestionadores, resulta interesante pensar *Macocrisis* y *La inolvidable historia de los fabulosos Marrapodi* en el marco de la cultura nacional. Estas propuestas pueden ser consideradas como modelos —seguramente perfectibles— para diseñar políticas culturales contraestatales. Frente a quienes plantean que la historia ha llegado a su fin, Los Macocos presentan una mirada particular acerca de la sociedad actual, convirtiendo la crisis y el pasado teatral en objetos estéticamente representables, elaborando un teatro ameno pero fuertemente contextualizado, basado en las promesas de una sociedad más integrada y más justa, pero también de un teatro más inclusivo.

Quizás el dilema del teatro en este fin de milenio pase por el modo de vincularse con la sociedad, pero también con la historia, con su propia historia, con su pasado. Podría criticarse el tal vez excesivo historicismo de nuestro planteamiento —aunque pensamos que el mismo no se reduce a una cuestión puramente arqueológica—, y quizás esa crítica sea válida. Pero aún así, estamos convencidos de que no es posible "crear" sobre el vacío. Defender una dramaturgia y una puesta en escenas amnésicas implica una toma de partido cuyas implicaciones políticas sería importante —e interesante— debatir. El "teatro de arte" se halla en una encrucijada, y uno de sus problemas centrales es el de encontrar variantes, modelos alternativos a esta "estética incorpórea", o "estética de la desintegración", que intenta ocupar el lugar del realismo y que cada vez se vuelve más y más dominante. La encrucijada de la puesta en escena emergente es hallar modalidades de representación que reemplacen a aquellas que ellos impugnan. Si la estética realista no tiene hoy nada para decir —lo cual ciertamente aún está por verse—, se trataría de buscar una estética capaz de ocupar su lugar. Esa estética puede ser la que surja del cruce productivo entre el pasado y el

futuro, tal como lo propone el teatro de resistencia en sus diversas variantes o las versiones "renovadoras" de un realismo fosilizado, o la que emerja de ese "arrojarse al vacío" propio de la desertización de la cultura que propone el teatro de la desintegración. Estamos convencidos de que en esta opción se halla el futuro de nuestra escena.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALTAMIRANO, C. y SARLO, B., 1993, *Literatura/Sociedad*, Buenos Aires: Edicial.
- BARTIS, R. (guión), 1990, "Postales argentinas", en *Otro teatro. Después de Teatro Abierto*, J. Dubatti (ed.), Buenos Aires: del Quirquincho.
- BAUDRILLARD, J., 1991, *La transparencia del mal*, Barcelona: Anagrama.
- CASULLO, N., 1989, "Modernidad, biografía del ensueño y la crisis (Introducción a un tema)" en *El debate modernidad-posmodernidad*, Buenos Aires: Puntosur.
- CRIMP, D., 1986, "Sobre las ruinas del museo", en AA.VV, *La posmodernidad*, Barcelona: Kairós.
- DERRIDA, J., 1977, "Signature, Event, Context", en *Glyph I*, París.
- _____, 1987, "Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation", en *L'écriture et la différence*, París: Seuil.
- DOTTI, J., 1993, "Nuestra posmodernidad indigente", en *Espacios de crítica y producción*, nº12 (junio-julio): 3-8.
- ECO, U., 1989, "Los mundos de la ciencia ficción", en *De los espejos y otros ensayos*, Barcelona: Lumen.
- FRAMPTON, K., 1986, "Hacia un regionalismo crítico: Seis puntos para una arquitectura de resistencia", en AA.VV., *La posmodernidad*. Barcelona: Kairós.
- JAMESON, F., 1986, "Posmodernismo y sociedad de consumo", en AA.VV., *La posmodernidad*. Barcelona: Kairós.

- _____, 1992, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Buenos Aires: Paidós.
- MONTI, R., 1989, *Una pasión sudamericana/Una historia tendenciosa (nueva versión)*, Ottawa: Girol Books.
- NIETZSCHE, F., 1987, *La genealogía de la moral*, Madrid: Alianza.
- NUEVOS ESPACIOS, 1997, "El corte, un cuestionamiento a la estética realista", en *Teatro XXI*, nº 4 (marzo-agosto): 52-54.
- PAVIS, P., 1994, *El teatro y su recepción. Semiología, cruce de culturas y posmodernismo*, La Habana: UNEAC/Casa de las Américas/Embajada de Francia en Cuba.
- PELLETTIERI, O., 1990, *Cien años de teatro argentino*, Buenos Aires: Galerna.
- _____, 1991, "La puesta en escena argentina de los '80: Realismo, estilización y parodia", en *Latin American Theatre Review* 24/2 (Spring).
- _____, 1994, *Teatro argentino contemporáneo (1980-1990). Crisis, transición y cambio*, Buenos Aires: Galerna.
- _____, 1998a, "Modernidad y posmodernidad en el teatro argentino actual", en *El teatro y su crítica*, Osvaldo Pellettieri (ed.), Buenos Aires: Galerna/Facultad de Filosofía y Letras-UBA.
- _____, 1998b, "La dramaturgia en Buenos Aires (1985-1998)", en *La dramaturgia en Iberoamérica. Teoría y práctica teatral*, O. Pellettieri-E. Rovner (eds.), Buenos Aires: Galerna-GETEA-CITI.
- ROSA, N., 1998, "La ilusión cómica", en *El teatro y su crítica*, Osvaldo Pellettieri (ed.), Buenos Aires: Galerna/Facultad de Filosofía y Letras-UBA.

SIKORA, M., 1992, "Macocos, adiós y buena suerte", en *Teatro Argentino de los '90*, Cuadernos del GETEA n° 2, Buenos Aires: Galerna/Revista Espacio.

UBERSFELD, A., 1989, *Semiótica teatral*, Madrid: Cátedra.

VEZZETTI, H., 1996, "Variaciones sobre la memoria social", en *Punto de Vista*, 56.

WILLIAMS, R., 1980, *Marxismo y literatura*, Barcelona: Península.