

Un siglo (más) de teatro político en Buenos Aires.

Beatriz Trastoy

(Universidad de Buenos Aires)

El teatro en expansión permanente, casi a modo de enfermedad contagiosa, se da en muy pocas ciudades del mundo. Buenos Aires es una de ellas.

Si la actividad cultural porteña es amplia y variada, la teatral es proporcionalmente desmesurada. Basta pensar que, apenas seis meses después del estallido social de diciembre de 2001, trabajaban en la ciudad 392 grupos teatrales, funcionaban 132 salas inscriptas oficialmente y se ofrecían con regularidad más de 250 espectáculos semanales (cifra que se duplica ampliamente en la actualidad). Las autoridades porteñas se hicieron cargo de esta inflación teatralista –miles de alumnos, cientos de talleres y escuelas oficiales y privadas- para elevarla a orgulloso emblema distintivo: desde 1997, por iniciativa del Gobierno de la Ciudad, se realiza bianualmente el Festival Internacional de Teatro y Danza que se convirtió en un referente de la actividad escénica para programadores de festivales, actores, directores, dramaturgos, escenógrafos y periodistas especializados de todas partes del mundo. Aún más: en 2006 comenzó a discutirse el proyecto presentado por el legislador socialista, Fernando Finvarb, para lograr que la UNESCO declare a Buenos Aires capital teatral de Latinoamérica.

En Buenos Aires, pocos logran mantenerse al margen del contagio teatral. Basta pensar en el Regimiento I de Patricios que parece haber consolidado una sólida vocación histriónica, pues no sólo se limita ya a la escenificación anual de la defensa de la ciudad en 1806 y 1807 y de los eventos de la Revolución de Mayo - para deleite de maestras y alumnos que creen así conocer la historia argentina sin la mediación laboriosa que proponen los libros y los documentos-, sino que, incursionando en la escritura dramática de ficción, los Patricios no dudan en transformar en victoria la derrota del Fuerte Barragán de Ensenada durante la Segunda Invasión Inglesa, en representaciones de las que participan más de medio millar de efectivos y que -transgrediendo los más elementales relatos históricos-



condensan en un solo episodio acontecimientos ocurridos en distintos tiempos y lugares. Podríamos agregar muchos otros ejemplos de grupos teatrales integrados por profesionales de áreas no específicamente artísticas como Los Payamédicos, grupo de clown formado por médicos, psicólogos, estudiantes de medicina y artistas que trabajan en hospitales públicos con pacientes adultos y pediátricos, con fines terapéuticos, o Los Argerichos, integrado por médicos, pacientes, empleados administrativos y vecinos del Hospital Argerich, que presentan espectáculos en los que se parodia la vida de esa institución o por vecinos de barrios que instrumentan el teatro para sus hacer oír sus reclamos y necesidades.¹

La condición de Buenos Aires de ciudad-puerto, que facilitaba la visita de compañías extranjeras desde fines del siglo XVIII, y la importante concentración demográfica de origen inmigratorio, con su consecuente y variado aporte cultural, son algunos de los elementos que, sin duda, incidieron en la consolidación del campo teatral a comienzos de los años 20, pero que, aunque exactos, resultan insuficientes para justificar semejante predisposición teatralista de Buenos Aires, extendida luego a muchas otras ciudades del interior.

Una explicación más abarcadora debería girar en torno de la modalidad de construcción de bienes simbólicos y en las caprichosas sinuosidades del imaginario social argentino. Por cierto, el ineludible *aquí y ahora* específico del teatro, que siempre lleva al público a actualizar los contenidos y a remitirlos a su propia experiencia, hizo que a lo largo de su historia, el teatro argentino se convirtiera en un ámbito adecuado para reflejar -en su doble acepción, como meditación y como especularización- tanto las condiciones existenciales del espectador, como así también preocupaciones de orden puramente artístico, que excedían los particularismos locales y las coyunturas aleatorias. Ciertas problemáticas de índole política, que atravesaron significativamente nuestro teatro, no sólo lo eximieron de caer en la mera epigonalidad con respecto al modelo de la textualidad dramática fundamental -pero no excluyentemente- europea, sino que le otorgaron su marca caracterizadora, su originalidad y su atractivo. No me refiero a la *política* en

¹ Sobre teatro comunitario en Argentina véase el dossier de *telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, año 4, N° 8, diciembre de 2008.

términos meramente coyunturales o partidarios ni, menos aún, a exclusivas cuestiones temáticas. La entiendo en sentido amplio y complejo, en la medida en que el quehacer escénico de algún modo colmó -y quizás aún colma- vacíos y necesidades de compromiso y de participación política de los argentinos, en especial los de la clase media (el sector más vinculado a lo teatral, como productor y como consumidor).

¿Por qué y cómo lo político?

El primer intento de modernización estética de nuestra escena es inseparable del peso político que se la atribuía a ésta, en tanto instrumento capaz de elevar espiritualmente a los sectores populares. En efecto, a comienzos de 1930, como reacción al teatro comercial, viciado en su forma y en sus contenidos, algunos jóvenes vinculados al grupo de Boedo dieron origen al llamado Movimiento Teatral Independiente. En tanto intelectuales de izquierda, los Independientes pretendían vehiculizar su ideología a través de un sistema escénico con valores artísticos que eludieran la ingenuidad e ineficacia del panfletarismo. Para ello, buscaban nuevos paradigmas que jerarquizaran las diferentes instancias del quehacer teatral y propiciaran el surgimiento de un espectador más sensible y reflexivo. Aunque en sus inicios las diferentes agrupaciones independientes no respondían a instancias partidistas en sentido estricto fueron aglutinando a sectores politizados, en especial progresistas, y, con el correr del tiempo, antiperonistas, de los sectores medios, sus ineludibles destinatarios. Esta particularidad hizo que experimentación estética e intencionalidad política constituyeran un único gesto productivo para los elencos independientes de las décadas siguientes: en los 50, por ejemplo, Agustín Cuzzani inventó un género de denuncia social, las *farsátiras*, minuciosamente sometidas, antes del estreno, a la lectura disciplinadora del Partido Comunista; asimismo, la epicidad brechtiana, que se adecuaba de manera inmejorable a la intencionalidad didáctica del movimiento, fue prontamente incorporada por los independientes, pero reelaborada a partir de procedimientos propios de poéticas más familiares para el espectador de la época.



La disolución casi definitiva del Movimiento Independiente se verifica a mediados de los 60, ya que sus miembros abandonaron poco a poco la mística inicial y buscaron formarse sistemáticamente en las distintas disciplinas del quehacer escénico, profesionalizándose, así, en un mercado que se ampliaba con el desarrollo del cine y, sobre todo, de la televisión. Ciertamente es que en la década siguiente, el teatro político concentró el interés de autores y público, pero fueron voces individuales que no respondían a una cohesión programática. Recién en 1981, el primer ciclo de Teatro Abierto explicitó sus semejanzas militantes con el movimiento teatral de los Independientes, aunque éstas no siempre se fundamentaron con la debida pertinencia conceptual. La idea de concretar el evento surgió como reacción al creciente proceso de desnacionalización cultural operado por la dictadura militar, que, entre otras medidas, eliminó la cátedra Teatro Argentino en la Escuela Nacional de Arte Dramático, ya que, según decían los funcionarios del régimen, ese teatro no existía. Entre 1976 y 1981, el estreno de alrededor de doscientas obras de autores nacionales, sin incluir las piezas de teatro infantil ni los guiones revisteriles, desmienten rotundamente semejante afirmación; más aún si se piensa que entre dichos estrenos figuran obras fundamentales de Griselda Gambado, Roberto Cossa, Ricardo Monti, Oscar Viale, Ricardo Halac o Eduardo Pavlovsky, entre otros. La declaración de intenciones de los organizadores de Teatro Abierto se caracterizó por claras consignas comunitarias y antimerkantistas, similares a los postulados de las agrupaciones independientes históricas, de las que muchos de ellos habían formado parte décadas atrás².

Desde el punto de vista artístico, el ciclo Teatro Abierto -que tuvo otras versiones en 1982, 1983 y 1985- excluyó las audacias experimentales y continuó de manera casi epigonal las formas escénicas hegemónicas de décadas anteriores.

² Al inaugurarse el primer ciclo de Teatro Abierto, en 1981, el actor Jorge Rivera López, por entonces presidente de la Asociación Argentina de Actores, leyó el texto que exponía los objetivos del encuentro, cuya redacción había sido encomendada al dramaturgo Carlos Somigliana: "Porque queremos demostrar la existencia y vitalidad del teatro argentino tantas veces negada; porque siendo el teatro un fenómeno eminentemente social y comunitario, intentamos mediante la alta calidad de los espectáculos y el bajo precio de las localidades recuperar un público masivo; porque pretendemos ejercitar en forma adulta y responsable nuestro derecho a la libertad de opinión; porque necesitamos encontrar nuevas formas de expresión que nos liberen de esquemas chatamente mercantilistas; porque anhelamos que nuestra fraternal solidaridad sea más importante que nuestras individualidades competitivas; porque amamos dolorosamente a nuestro país éste es el único homenaje que sabemos hacerle; y porque por encima de todas las razones nos sentimos felices de estar juntos".

El público recibió las obras representadas como críticas sesgadas al autoritarismo y sus nefastas consecuencias sociales, motivado ya sea por una profunda necesidad individual como por las intenciones de los dramaturgos –sobre las cuales no siempre es prudente aventurar conjeturas, aunque sí reservarse el beneficio de la duda- y las de los organizadores, explicitadas en la mencionada declaración programática, leída el día de la inauguración.

En el Campeonato Mundial de Fútbol del 78, los triunfos argentinos, manipulados por la cerril propaganda del régimen, mancomunaron a pueblo y dictadores en un mismo aplauso y en las mismas tribunas del estadio. Frente a esta supuesta *fiesta de todos* (como la llamó Sergio Renán al titular su film, estrenado ese mismo año, en el que complacientemente documentó y, en parte, ficcionalizó el evento), Teatro Abierto buscó explícitamente diferenciarse y convertirse en una fiesta *nuestra*. En ella se generaron y reforzaron hermandades a fin de delimitar claramente los campos adversarios, al tiempo que, por una suerte de imprescindible pacto tácito, se disolvieron -o quizás más exactamente, se postergaron- los enfrentamientos internos de raíces históricas que algunos años después, ya instalado con la democracia el momento del disenso y del reacomodamiento de lealtades, llevaría a la disolución definitiva del ciclo. La historia *oficial* de *Teatro Abierto*, que rápida y homogéneamente cristalizaron sus realizadores, transformó el evento en uno de los iconos de las representaciones políticas de la cultura argentina. Lamentablemente, en la medida en que la memoria colectiva de sus artífices parece coincidir de modo pleno con la memoria individual de espectadores, académicos y cronistas de espectáculos, se obturaron al máximo los intersticios que pudiesen permitir ulteriores -y sumamente necesarias- reflexiones críticas sobre el evento.

Un ejemplo de la perduración de algunos aspectos de esta modalidad política residual de gesto setentista -desde luego, con diferencias tanto en los campos semánticos abordados y en el objetivo perseguido, como en las estrategias discursivas empleadas- es el ciclo *Teatroxlaidentidad*, auspiciado por las Abuelas de Plaza de Mayo, que se presenta anualmente desde 2001 hasta la actualidad, ciclo en el que se advierten ciertas similitudes de producción, circulación y recepción con las diferentes versiones de *Teatro Abierto*, realizadas entre 1981 y 1985.

El humor político o la contrapartida del compromiso.

El teatro comercial aprovechó esta impronta política caracterizadora de nuestra escena bajo la forma del humor, aunque disimulando la neutralización ideológica resultante, al instalar en la sociedad, con la complicidad de la prensa primero y de los medios después, la idea de su supuesto carácter *opositor*.

El triunfo electoral de Yrigoyen en 1916 significó una apertura política capitalizada por los libretistas del género revisteril y largamente festejada por el público. El apogeo de la revista se verifica en los años 30, tal vez como resultado de la ilusión de autocrítica y libertad que el golpismo de Uriburu pretendía instaurar. La caricatura política terminará casi en forma definitiva con la censura *moralista* impuesta por el gobierno de facto de 1943, y luego, por expresa prohibición del presidente Perón. Ante la necesidad de satisfacer al público adepto al género, lo político fue reemplazado -en tiempos de interdicción- por un humor muchas veces grosero y chabacano, centrado básicamente en lo sexual, que se adueñó definitivamente de nuestros escenarios, aun cuando en años posteriores la censura política fuera suprimida.

La revista porteña se caracterizó por evitar toda confrontación con las autoridades militares de turno, ridiculizando a los gobiernos civiles derrocados, si bien con posterioridad a la caída del peronismo, se fueron diluyendo los contenidos políticos.³ Si recorremos las crónicas periodísticas que se refirieron a los estrenos a partir de 1955, se nota de inmediato la alusión a la temática política en los títulos de los espectáculos: *No hay Arturo que dure cien años* o *El tiempo pasa y Arturo queda*, en referencia a los numerosos planteamientos militares que soportó el gobierno de Frondizi; *Y Buenos Aires...azul quedó* de 1962, año del conflicto castrense entre azules y colorados; *Ya tiene médico el pueblo* de 1963, en ocasión de la asunción de Arturo Illia; o *La moda viene con botas* de 1966 señalando el golpe de Onganía. Sin embargo, estos títulos funcionaron como mero señuelo, ya que los temas políticos no se desarrollaban más que superficialmente en alguno de

³ Al respecto, es célebre el monólogo estrenado por Pepe Arias en 1956, en el que el personaje, un desafortunado oportunista que decide afiliarse al Partido Justicialista precisamente el día del derrocamiento de Perón, cuenta su patética historia.

los sketches o, en muchas ocasiones, ni siquiera se los trataba a lo largo del espectáculo.

Habitualmente, los monólogos de temática política, tanto revisteriles como televisivos, o bien los espectáculos estructurados según su modelo (Enrique Pinti), polemizan con la voz del *otro*, citan las distintas formaciones discursivas y las amplifican hasta el ridículo, con el objetivo de expresar el imaginario de la clase media, de verbalizar sus quejas y sus frustraciones, de hacerse eco de aquello que los espectadores piensan y repiten cotidianamente. De este modo, logran que el público los perciba como una especie de editorial periodístico que, más allá de hacer hincapié en los aspectos más patéticos de la realidad comentada, contienen valiosos elementos de información y, sobre todo, de opinión crítica. Sin embargo, al no asumir posiciones definidas frente a los hechos comentados ni realizar opciones ideológicas precisas, esto es, al no realizar un gesto auténticamente político, la pretendida actitud crítica del humor político desplegada se diluye en la mera trivialidad de la observación jocosa. Quizás en esa iconización de lo colectivo, en esa tranquilizadora confirmación de oírse a sí mismo en el discurso del otro sin que medie la crítica ni la autocrítica, radique la seducción sobre la que se construyó la tradición escénica del monólogo político, pero también las limitaciones de su inexcusable conformismo.

Nuevas formas de politicidad escénica: corporalidad y autorreflexión.

Si el terrorismo de Estado que implantó la última dictadura militar se basó en la desaparición forzada de personas y en el obstinado silencio oficial referido al destino último de las víctimas, silencio que contrastaba con el estremecedor relato de testigos y sobrevivientes, no ha de sorprender, entonces, que la relación conflictiva entre *cuerpo* y *palabra* haya sido el eje estructurador de las tendencias escénicas surgidas a partir de la reinstauración democrática.

Durante los 80 y los 90, el cuerpo y el gesto se redimensionaron y jerarquizaron. En efecto, los espectáculos *performativos* (la Organización Negra, De la Guarda) mostraron cuerpos animalizados, cosificados, deformes y monstruosos, deshumanizados en su desnudez, en sus disfasias, en su minusválida capacidad de



verbalización, en acrobáticos desafíos del riesgo y las alturas. El resto de los grupos y de los dramaturgos emergentes contaron historias tanto a través de cuerpos de muñecos y maniqués (Periférico de Objetos), rígidos simulacros de vida, manipulados y manipuladores, como también a través de personajes despojados de narrativa personal, de psicología, meros portadores de discursos sin origen ni direccionalidad. Las puestas en escena más celebradas (Alberto Ure) de los autores clásicos intentaron muchas veces desafiar el orden, desestabilizar el binarismo sexual, denunciar las máscaras que ponen en crisis las categorías y disfrazan el cuerpo social. El juego circense del cuerpo de los clowns (El Clú del Claun, La Banda de la Risa, las numerosas performances individuales de payasos y payasas) buscó, a su vez, desenmascarar imposturas por medio de la burla reveladora habitual en la parodia. El llamado *teatro de imagen* (Javier Margulis, Alberto Félix Alberto) reflejó los dolores y los goces, las perversiones y los placeres que los cuerpos ocultan, mientras que los *road-shows* o *road-plays* (*Fragmentos de una Heróica* [sic] *Primera Feria del Erotismo en la Cultura* (1991); *Abasto en Sangre* (1992), entre muchos otros) los exhibieron obscenamente en la crueldad de sus ferias. Aunque tanto las denominadas *performances* en sentido estricto, como el resto de los espectáculos más centrados en el lenguaje verbal, eludieron todo tipo de referencia explícita y precisa a aspectos coyunturales de la historia argentina de años anteriores, el imaginario de los espectadores tendía a asociar, oblicuamente, tales procedimientos escénicos del orden corporal a los horrores de los sucesos ignominiosos de la dictadura militar, que los cuerpos de los *desaparecidos* emblematican dolorosamente. Lo político, cuya especificidad resulta siempre de tan difícil definición en el campo teatral, constituía, también por entonces, un fenómeno eminentemente pragmático, una función ordenadora de la realidad, un modo de leerla y de interpretarla. Este nuevo modelo corporal, un cuerpo que la escena actual hace ostensible en todas sus variantes, fue una de las claves hermeneúicas -aunque no la única- que permite pensar el teatro y la compulsión creativa que genera en la sociedad argentina, desde una perspectiva auténticamente política, ya que el cuerpo, en tanto soporte material de la subjetividad -digamos, no sin reticencias- *posmoderna* no es garantía del sentido, como lo fuera la palabra hace

un siglo atrás, sino disparador de sentidos, de fantasías, de ideologemas que rediseñan el imaginario social y, por ende, la realidad política.

Mientras que la fragmentación se verificaba como procedimiento de producción e inclusive de recepción (en ciertos espectáculos que proponen la libre errancia de los espectadores, convertidos así en una suerte de *flâneurs*), la homogeneización caracterizó, en cambio, la circulación de los eventos teatrales. Las fronteras claras entre el *off*, el *underground*, el circuito oficial y el comercial tendieron a diluirse. Tan flexibles se hicieron los límites que las realizaciones del antes considerado *off* no sólo ocupaban las salas oficiales o aquellas que tradicionalmente ofrecían espectáculos comerciales, sino que, en los 90, se ofrecían al consumo masivo a través de la televisión. Algunos críticos insistieron en el supuesto carácter *underground* del nuevo movimiento teatral, basándose tanto en la impronta transgresora de la estética que homogeniza sus distintas expresiones, como en las inquietantes autodefiniciones de sus protagonistas. En efecto, cuando Las Gambas al Ajillo o la Organización Negra llamaban a sus creaciones "teatro de posguerra", ¿rendían homenaje a las vanguardias históricas o aludían, con un término sumamente discutible, al período de la última dictadura militar del que, en calidad de artistas, emergían como sobrevivientes? Queda claro, sin embargo, que el llamado Teatro Joven de los 80 y principios de los 90 no constituyó una contracultura en tanto careció de intención minoritaria ("nos interesa una forma de teatro activo y tan popular como un partido de fútbol o un concierto de rock" sostenía por entonces la Organización Negra), no partió de concepciones anti-institucionales ni tampoco desechó la cultura existente por parcial o mutiladora; no optó por el mesianismo que supone revelar la extinción de una hegemonía cultural o ridiculizar la vías convencionales de aprehensión de la realidad. Los teatristas parecieron preferir, por el contrario, una posición equidistante y no conflictiva entre tradición y ruptura, entre lo popular y lo selecto, que, a partir de sobreentendidos, complicidades y códigos cifrados, estableció un fluido intercambio con un público generacionalmente afín.

La consideración de los marcos contextuales en los que se insertó el movimiento renovador del teatro argentino permite relativizar su pretendida

marginalidad y determinar en qué medida se vinculó con el proyecto cultural que caracterizó la década del 80. En efecto, si bien presentaron sus espectáculos en espacios no convencionales (pubs, discotecas, sótanos de librerías, garages, playas de estacionamiento, plazas, etc.) así como en horarios que convocaban casi exclusivamente a un público juvenil, acostumbrado a los encuentros después de medianoche, no es menos cierto que contaron con el apoyo de los centros culturales de la Municipalidad y de la Universidad de Buenos Aires (en algunos de los cuales se presentaron más de cuatro espectáculos gratuitos por día). Asimismo, si bien carecieron de respaldo económico sistemático por parte del Estado, fueron beneficiados con subsidios especiales (pasajes internacionales financiados por el Ministerios de Relaciones Exteriores) o con invitaciones de delegaciones culturales de embajadas extranjeras que auspiciaron presentaciones en el exterior. Por otra parte, los medios de comunicación operaron como marcos contextuales que prestigiaron y difundieron esta nueva modalidad de discurso teatral, en tanto que las ponencias presentadas en congresos y jornadas de investigación, como así también artículos publicados en revistas especializadas dieron cuenta del interés que el tema suscitó en el ámbito de la crítica académica.

El término *independiente* que se aplicó al teatro a partir de la reinstauración democrática se apoya más en el prestigio semántico del término en sí y en el del movimiento teatral homónimo, que en una precisión conceptual en torno de supuestas sujeciones implícitas en él. Por cierto, la idea de *independencia* que adjetivaba al movimiento histórico de los años 30 sugería casi exclusivamente posiciones existenciales e ideológicas, que traducían adecuadamente tanto la responsabilidad de autofinanciación y libre determinación asumida frente a las exigencias empresariales, al mercantilismo de la escena comercial y a las imposiciones de las salas oficiales, como el compromiso ético y estético con que encaraban el quehacer teatral. Por eso, aunque nunca alcanzaron su objetivo inicial de hacer que el *proletariado* acudiera con asiduidad a sus salas, los elencos independientes rápidamente constituyeron un modelo imitado dentro y fuera del país. En la actualidad, el término no implica necesariamente un intento de renovación estética ni, mucho menos, similares actitudes rupturistas con respecto a la lógica del mercado cultural. Tampoco se refiere a la independencia que implica

una auténtica separación económica de la égida gubernamental, ya que la mayoría de los espectáculos que actualmente reciben tal denominación son coproducidos oficialmente, por medio de subsidios otorgados por Proteatro (creado en 1999), dependiente del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, o por el Instituto Nacional del Teatro, perteneciente a la Secretaría de Cultura de la Nación.

A más de treinta años del golpe militar del 76, la situación política y social del país ha cambiado. También el teatro. Las modalidades asumidas por el compromiso social en el campo teatral parecen transitar en la actualidad por otros carriles, no menos inquietantes que los de los 80 y 90 en cuanto al tratamiento de la corporalidad, pero sí diferentes en sus postulaciones estéticas y en sus diseños ideológicos. El teatro *político* a la manera militante de los Independientes históricos, de Teatro Abierto o de Teatrolaidentidad, centrado en la idea rectora de que la realidad existe fuera de la escena y que es representable y modificable a partir de la concientización del espectador, no desaparece del todo, pero, ciertamente, se reduce a su mínima expresión. El actual y peculiar tratamiento escénico de la corporalidad, en la medida en que tiende a mediatizar lo social hasta volverse simulacro, plantea, en cambio, una nueva perspectiva de politicidad, un gozne, un punto de fuga ética y estéticamente productivo entre teatro y sociedad. En efecto, para el teatro de los últimos años del siglo XX, el modelo corporal ligado a la subjetividad -digamos- posmoderna, descentrada y múltiple, es el del artista en sí mismo, cuerpo del derroche y la gratuidad de la creación estética, que hace del entrenamiento no ya un medio para la construcción del personaje y de sus acciones, sino un fin en sí mismo, un modo de vida. Se trata de un cuerpo que, por medio de la permanente resignificación escénica, cuestiona y se autocuestiona, en tanto suprime no sólo las tradicionales oposiciones entre racionalidad e irracionalidad, cognición y emoción, reflexión y sensación, orgánico y post-orgánico, humano y animal, sino también las tenues fronteras entre los géneros, entre lo individual y lo colectivo, lo público y lo privado, entre presente y pasado, entre las nociones ordenadoras de realidad y ficción.

Las estrategias escriturales -dramatúrgicas y escénicas- empleadas por ciertos realizadores -quienes, en muchos casos, son al mismo tiempo dramaturgos,

actores y directores- comprometen no sólo la corporalidad del actor, sino también, con frecuencia, la de los espectadores, construyendo así un imaginario alejado de la coyuntura política inmediata que, no obstante, remite -directa o indirectamente- a determinados ideogramas sociales caracterizadores de la posmodernidad. En obras como *Cámara Gesell* (1994), *Circonegro* (1996) o *El líquido táctil* (1996) de Daniel Veronese; *Geometría* (1999) de Javier Daulte; *El experimento Damanthal* (1999) de Javier Margulis; *Julia (Una tragedia naturalista)* (2001) de Alejandro Tantanián; *Fractal* (2001) de Rafael Spregelburd; *Apócrifo I: El suicidio* (2002) de El Periférico de Objetos; *Dios perro* (2003) de Ignacio Apolo; *Somos nuestro cerebro (Ensayo de divulgación científica)* (2003) de Rosario Bléfari; *El informe del Dr. Krupp* (2003) de Pedro Selinsky, entre muchas otras, las referencias a cuestiones propias de las ciencias *duras* reforzadas por escenografías que remiten a la parafernalia de los laboratorios y a máquinas estrafalarias y que se complementa con la reiterada remisión a ciertos postulados de la matemática o de la física; a los principios de la evolución de las especies según las teorías darwinianas; a los límites y alcances de las percepciones sensoriales; como así también a determinados aspectos experimentales y éticos vinculados a los avances en el campo de la genética, la biología, la psiquiatría o la farmacología) lejos están de insertarse en la polémica ciencia/anticientificismo. Constituyen, en cambio, un recurso metateatral de significaciones múltiples que aluden, oblicuamente, a la reflexión acerca de qué y a quién o a quiénes *mira* el teatro al mirarse a sí mismo; acerca de qué es y cómo opera la traducción lingüística y, por extensión, la traducción del texto dramático a los distintos lenguajes escénicos; acerca de la manera en que el dramaturgo inventa, elabora y transforma temas y personajes en el marco de determinadas poéticas (especialmente el realismo), y de la manera en que el actor y el director se relacionan con la escritura dramática y con el público; o bien acerca de la operatividad de las facultades cognoscitivas y emocionales del espectador. Sin embargo, estos textos no se agotan en la pura autorreferencialidad ni se limitan al simple juego de artificios y estrategias discursivas. Tales referencias escénicas al imaginario positivista - vigente y prestigioso en su vulgata e inclusive en algunos sectores del discurso científico actual- y, en menor medida, las alusiones al paradigma interpretativo que da marco a distintas perspectivas hermenéuticas,



como el psicoanálisis o la crítica sociológica, iconizan paródicamente el rasgo caracterizador de la episteme contemporánea, en tanto retoman la idea posmoderna de pérdida de credibilidad en el acceso científico a la verdad, en las metanarraciones del progresismo y en sus variadas inflexiones. Se desarticula así la noción de realidad objetiva, induciendo al espectador a reflexionar no ya sobre las certezas, sino sobre las ambigüedades, las imprecisiones, las conjeturas.

A pesar de la hipervaloración escénica de lo corporal del teatro de los 80 y 90, la palabra no perdió totalmente el lugar de privilegio que le asignaba la tradición teatral. Muchos espectáculos de la época (autoperformances, danza-teatro, narración oral) recuperaron la palabra modulada por un marcado tono autobiográfico, que ponía en juego los límites entre ficción y realidad, en tanto remitía a determinadas matrices de comportamiento sociales que el discurso de los medios modela según su lógica implacable. Su eficacia y credibilidad no radicaba tanto en el carácter auténtico de su supuesta *confesión* frente a los espectadores, sino en su acuerdo con la retórica y el verosímil convencionalizados por los diferentes modelos de la narración autorreferencial. En este nuevo paradigma dramatúrgico y escénico que hace de la memoria su materia fundante, el sujeto que se cuenta a sí mismo –o el que es contado– sobre el escenario confronta la vida privada con los relatos públicos y oficiales, con los de las voces acalladas, marginadas, pero también con los relatos –acaso conjeturados– de aquellos que fueron silenciados; busca interpretar su propio pasado, revisar su mitología personal, reformular lo que cree sabido, desarticular los lugares comunes sobre los que construyó su propia existencia. Esta confrontación no busca necesariamente corregir, congelar, imponer versiones, sino concebir la historia como una cadena de transformaciones incesantes, para que el equilibrio necesario entre memoria y olvido permita construir opciones, trazar horizontes.

Esta impronta (auto)biográfica y testimonial fue la base de los proyectos *Museos* (1995 a 2000), *Biodramas* y *Archivos* (éstos dos últimos se desarrollaron entre 2002 y 2008), ideados por Viví Tellas, primero como directora del Centro de Experimentación Teatral de la Universidad de Buenos Aires y, luego, como directora ejecutiva del Teatro Sarmiento (sala que forma parte del Complejo Teatral de Buenos Aires, dependiente del área de Cultura del Gobierno de la Ciudad). Las

obras de diferentes autores y a cargo de diferentes directores intervinieron tanto en la resignificación de las tradicionales funciones de los espectadores teatrales y de los asistentes al museo, cuyos deseos -cada vez más atravesados por la lógica de los medios masivos- dejan de ser deseos escópicos del objeto y de los cuerpos y se convierten en deseos de participación, de un protagonismo personal que diluye lo ficcional. Asimismo, a través del gesto biográfico y del hecho de que a veces la vida real de las personas es narrada en escena por los propios involucrados, intervinieron en el replanteo de cuestiones que hacen al posible carácter documental del teatro, al discutido amateurismo de sus protagonistas, a los límites entre persona y personaje, entre identidad estable y sujeto cambiante y fragmentario, entre memoria y olvido, entre introspección y exhibición.

Por otra parte, el accionismo performático de los 80 se remozó durante las décadas siguientes bajo la forma de instalaciones e intervenciones en espacios públicos, muchas veces enmarcadas en la gestión cultural oficial. Tal es el caso del *Proyecto Cruces* (sección del V y del VI Festival Internacional de Teatro de Buenos Aires, de 2005 y 2007, respectivamente), en el que artistas de diferentes disciplinas intervinieron calles, pasajes, cementerios, edificios emblemáticos, líneas de subterráneos e, inclusive, el espacio aéreo de la ciudad, mediante dieciocho dirigibles en forma de Zeppelin sobre la Plaza de Mayo. Asimismo, el Centro Cultural Ricardo Rojas de la Universidad de Buenos Aires albergó el proyecto *Interiores* (2007) dirigido por Mariano Pensotti, en el que los espectadores podían visualizar las escenas que se desarrollaban en cinco departamentos *intervenidos* de un edificio de la calle Corrientes. Entre estas propuestas accionistas, es interesante destacar el *Proyecto Filoctetes* (2002), concebido por Emilio García Wehbi, que incomodó a transeúntes, autoridades y realizadores al demostrar que el afán de documentar reacciones a partir de un dato falso (23 muñecos de látex distribuidos estratégicamente en distintos puntos de la ciudad simulaban ser pordioseros, mendigos o *homeless* en posiciones de indefensión, riesgo, daño) puede alcanzar cuestionables ribetes éticos. Esto permitió repensar -una vez más, políticamente- qué abismos median entre intenciones y accionar real sobre lo social, y también preguntarse, con un guiño platónico, qué arte y qué artistas realmente se necesitan en nuestra compleja y atribulada sociedad.



Son muchos los autores-directores que, en los primeros años del nuevo siglo, continúan pensando dramáticamente y escénicamente las cuestiones políticas de actualidad revisitando el pasado argentino. Tradicionalmente, el relato ficcional y por analogía, los textos dramáticos se oponen a la narración histórica, en tanto los eventos inscriptos en ésta deben ser *reales* y no imaginarios. El hecho de considerar *reales* determinados sucesos no depende, según Hayden White⁴, de que los mismos hayan ocurrido, sino de que sean recordados y de que puedan encontrar un lugar en una secuencia cronológicamente ordenada. El teatro histórico, codificado a partir del siglo XIX, suele centrarse en la narración de episodios consignados en la historia escrita o transmitidos de manera oral, recrea héroes, personajes conocidos y localizables espacial y temporalmente, que respondan al principio de verosimilitud; esto es, que coincidan con el patrón de pensamiento mediante el cual tanto el espectador como el resto de los personajes distingue lo real de lo ficcional⁵

Tres obras -explícitamente producidas e implícitamente recepcionadas como *políticas*- estrenadas en 2009 en los escenarios de Buenos Aires -*A la de criados* de Mauricio Kartun, *Illia (¿Quién va a pagar todo esto?)* de Eduardo Rovner, que representan diferentes modelos de teatro de intertexto histórico, y *Auténtico* de José María Muscari, estéticamente más próxima a la modalidad autoperformativa, pueden ilustrar el actual tratamiento escénico de lo político a través de la lematización del pasado reciente.

En *Illia...*, Rovner adoptó el modelo de teatro de intertexto histórico que se basa en lo estrictamente factual como referente, en tanto busca ser una reproducción ingenua y elemental de la historia, a fin de promover la identificación entre realismo y realidad, arte y verdad, a través de la figura rectora del héroe ejemplar. En este caso, se trató del Dr. Arturo Umberto Illia, un auténtico demócrata cuya honestidad, generosidad y austeridad republicana, jamás cuestionadas, se agigantan a luz de los hechos y de los personajes que lo

⁴ Hayden White, "The Value of Narrativity in the Representation of Reality", en W. J. T. Mitchell (ed.), *On Narrative*, Chicago, The University Press, 1981; 1-23.

⁵ Perla Zayas de Lima, *Carlos Somigliana. Teatro histórico-Teatro político*. Buenos Aires, Fray Mocho, 1995.



sucedieron en el cumplimiento de la función pública. Los momentos decisivos de la vida personal e institucional del ex-presidente, reelaborados a partir de los testimonios de su hija Emma y de Luis Caeiro, secretario de prensa durante la gestión de Illia, se narraron escénicamente con algunos de los procedimientos del teatro documental (diapositivas con rostros de figuras clave, titulares o artículos de diarios y periódicos, fotos ilustrativas; fragmentos de discursos reproducidos en *off*; lectura de cartas y/o documentos; selección de temas musicales de gran popularidad en la época) como así también con otros recursos habituales del teatro popular (supresión de la cuarta pared, guiños al público). A juzgar por el sonido de los sollozos apenas sofocados que solían llenar la sala durante las funciones, sobre todo en las escenas que evocaban los momentos posteriores al derrocamiento y la casi indigencia de los últimos días del político, que justificaban el título -(*¿Quién va a pagar todo esto?*)- la obra cumplía ampliamente su objetivo de apelar a lo sentimental por vía de la identificación emocional e ideológica de los espectadores. Sin embargo, este recurso no es específico del teatro político, pues, de hecho, constituye el principio constructivo del melodrama. Por otra parte, el recurso a la escenificación de momentos de la vida personal y pública de un político, ajustados al relato historiográfico y, por lo tanto, no-ficcionales, tampoco vuelve necesariamente política la obra de Rovner. En ella se mencionaban como causas del golpe de Estado no sólo la ley de medicamentos -cuya mención arrancó aplausos a telón abierto y risitas irónicas entre los espectadores ante la inevitable identificación con ciertos hechos recientes de público conocimiento en torno de la llamada *mafia de los medicamentos*- y la anulación de los contratos de explotación petrolera que beneficiaban a las empresas estadounidenses. Asimismo, se hacía referencia a la complicidad de los medios (*Primera Plana*) y de ciertos dirigentes (Oscar Allende, Arturo Frondizi) y a la indiferencia del propio radicalismo. No obstante, se omitía mencionar el probado apoyo de los sectores peronistas -especialmente, sindical- y de periodistas de trayectoria y popularidad como Mariano Grondona o Bernardo Neustadt y sólo se hacía una rápida referencia al elogio del general Onganía y del golpe militar hecho por el propio Perón desde Madrid, en un artículo periodístico que se proyectaba en pantalla. Por lo tanto, según mi punto de vista antes comentado, habría en la obra sólo un *efecto de politicidad*, ya que se

soslayan los datos que, en la coyuntura histórica de su estreno, podrían haber resultado conflictivos, generando enfrentamientos, y, por lo tanto, convirtiendo el espectáculo en un hecho auténticamente político.



Illia (¿Quién va a pagar todo esto?) - Foto 1

Ala de criados de Kartun, una obra de explícita matriz chejoviana, ejemplifica un segundo modelo de teatro de intertexto histórico: aquel que pone el acento en un hecho real, pero condicionado por la subjetividad de quien lo interpreta y transmite, actitud que se plasma, escénicamente, por medio de procedimientos teatralistas que destacan su carácter ficcional. En este caso se trata de los aciagos días de las huelgas de la Semana Trágica de febrero de 1919, durante las cuales se contabilizaron 700 muertos y 4.000 heridos a manos de la nefasta Liga Patriótica fundada por el ultranacionalista derechista Manuel Carlés. Kartun expone claramente en boca de Tatana, la aristócrata con vocación literaria, su operación retórica con la historia, la actualidad y los intertextos chejovianos, aunque no se trate aquí de gaviotas, sino de palomas cruelmente masacradas en el Pigeon Club del Torreón marplatense. En una clara toma de posición con respecto a conflictos coyunturales fundamentalmente desarrollados durante 2008 -y aún no del todo solucionados- entre el gobierno de Cristina Kirchner y los productores agrarios, conflicto que dividió profundamente a la sociedad argentina, el autor deja en claro su posición política al respecto, en tanto se esfuerza por denostar a los terratenientes, dueños los de los campos y del destino agroexportador del país,

como así también a la clase media de origen inmigratorio, cuyo plebeyo arribismo la lleva a establecer alianzas equivocadas. Sin embargo, esta supuesta actitud progresista del autor se topa con el límite de su propia misoginia y homofobia -por lo demás, presentes en casi toda la dramaturgia de Kartun- planteadas no sólo en el tratamiento de al menos uno de los personajes masculinos (cuya homosexualidad es sinónimo de ridículo, de cobardía, de perversión, de decadencia moral), sino también en su concepción del basamento mismo de la escritura escénica:

Tatana- La metáfora es cosa de putos. Un ademán de manflorita. Una parte desviada de la lengua. [...]. La comparación tiene un sentido. Sabe adónde va [...] La metáfora es como un cartucho del 16 repleto de perdigones: abarca tanto que suele dar en el blanco. Pero mata además a todos los patos de alrededor. Así, cualquier pelotudo es cazador.⁶



Ala de criados – Foto 1

Kartun no piensa que el teatro sea condensación, sino desplazamiento. “La potencia del teatro está siempre en su capacidad de desplazamiento. El teatro es el gran arte-facto metonímico. Muestra una parte, alude a la que queda fuera y fuerza

⁶ *Ala de criados* (2009) de Mauricio Kartun. Mimeo facilitado por el autor.



a imaginar la totalidad.”⁷ Por lo tanto, a partir de la citada frase de Tatana con la que se inicia la obra, el dramaturgo deja en claro que ni el teatro ni su escritura, por no decir, ni él mismo, son *cosas de putos*. De este modo, paradójicamente, misoginia y homofobia -sumadas a cierta generalización acrítica e indiscriminada de sesgo clasista- pueden, quizás, llegar a adquirir ribetes tan intolerantes y discriminatorios, como el racismo y la xenofobia que guiaban las sórdidas huestes de Manuel Carlés.



Auténtico – Foto 1

Quien parece expresar lo político de manera más directa, con un tratamiento novedoso y poco convencional es, en cambio, José María Muscari, una figura de difícil clasificación en el teatro argentino reciente, no sólo por su capacidad de

⁷ Ezequiel Lozano, “Clima chejoviano en una fotografía marplatense. Entrevista a Mauricio Kartun a propósito de *Ala de criados* (2009)”, *telondefondo, Revista de Teoría y Crítica Teatral*, año 5, Nº11, diciembre 2009.



mezclar libre y eclécticamente estrategias de producción propias diferentes circuitos, sino también porque se propone llegar a un público amplio y heterogéneo sin traicionar una estética bizarra, desbordada, audaz, kitsch, desconcertante que, lejos de toda frivolidad, encierra una fuerte carga de reflexión social y cultural. Sus numerosas obras -que escribe, dirige y, a veces, también interpreta- tematizan críticamente la posibilidad de voluntarios cambios físicos a través del fisicoculturismo y del rigor de las dietas; el control y manipulación corporal a través de la tecnología biomédica; experimentación genética; la cirugía plástica reparadora; la anorexia y la bulimia; las inconfesables relaciones entre madres e hijos resueltas en incesto; las dificultades de aceptación y autoaceptación de la identidad lésbica y gay; la xenofobia y la discriminación; el humanitarismo hipócrita de las políticas sociales; la moral exhibicionista que impuso el neoliberalismo; temas éstos que, lejos de resolverse en el panfletismo, despliegan una compleja red conceptual que eludía la obviedad de las posiciones *políticamente correctas* a fin de proponer una actitud reflexiva que parecía plantearse como el verdadero objetivo deseable. En *Auténtico*, con intención política explícita y con procedimientos que van desde las apropiaciones, la copia, el reciclado de materiales teatrales y cinematográficos, hasta alusiones a lo meramente pornográfico, Muscari retoma expresiones autoperformativas y autorreferenciales ya ensayadas en *Crudo* (2008) y hace de la *incorrección* estética, soporte para un discurso enrolado en la más estricta corrección política. A veces voluntariamente panfletaria, la obra se transforma en un fuerte gesto militante, al atacar el machismo, la misoginia, la violencia de género, la trata de mujeres, la discriminación de travestis, transexuales y homosexuales y los riesgos fatales de la práctica del sexo *bareback*.

En síntesis, la intencionalidad política que continúa vigente en la escena argentina del nuevo siglo se plasma en espectáculos que responden a estéticas disímiles. Sin embargo, ¿es posible establecer grados de eficacia? *Illia* y *Ala de criados* se aproximan al llamado teatro político de los 70, que marcó la culminación y la declinación del proyecto de la modernidad teatral. Estaba guiado por un propósito esencialmente didáctico, ya que en él se formulaban principios con pretensión de universalidad y se realizaba -directa o indirectamente- una exposición prescriptiva, referida a las reglas y a los comportamientos que debían

seguirse en torno de temas vinculados a determinadas construcciones utópicas. A pesar de ello, y de recurrir ambas puestas a procedimientos del teatro popular y/o histórico, se vuelven tímidas versiones de lo ya conocido y menos comprometido (*Illia*) o legitiman, en parte y quizás sin ser consciente de ello, valores que precisamente buscan criticar (*Ala de criados*). *Auténtico*, en cambio, parece poner en tela de juicio a muchos teóricos del teatro -y del arte en general- que decretan la apoliticidad de la estética posmoderna.



Auténtico – Foto 2

¿Cómo pensar hoy un teatro político?

Reflexionar sobre el objeto artístico nunca ha sido una actividad menor. Reflexionar sobre el hecho teatral tampoco lo es, especialmente en una ciudad – y quizás por extensión en un país- en donde todo es o parece teatro.

Al considerar la investigación referida al *teatro* en general, y desde luego, al llamado *teatro político*, en particular, parto de la idea de que no existe un método crítico universalmente válido para todos los textos dramáticos y/o escénicos (tampoco, creo, para los objetos de estudio concernientes a otros campos de la creación artística), ya que semejante perspectiva positivista, tan empobrecedora como anacrónica, propicia el aplastamiento de la creatividad y de la sensibilidad estética del investigador, cuyo trabajo no puede sino resolverse en un discurso unificado de resultados previsibles y, por lo tanto, carentes de todo interés cognoscitivo, artístico y escritural. La total ineficacia de una metodología de análisis considerada universalmente válida queda demostrada de manera categórica, sobre todo, en lo que atañe a las formas teatrales que podríamos llamar *posmodernas* -o, más acotadamente con Lehmann⁸, *posdramáticas*- en la medida en que las mismas, al poner en crisis la noción de representación como instancia fundacional del teatro por medio de la impugnación de categorías dramáticas tradicionales, tales como desarrollo lógico de la historia, espacio, tiempo, personaje, entre otras- proponen nuevos paradigmas perceptivos que plantean desafíos teóricos y prácticos al ejercicio profesional de la crítica periodística y académica. Por el contrario, considero que cada objeto artístico particular impone una determinada lectura y, por ende, una determinada metodología de trabajo a cada investigador en particular. Las preguntas que éste le formule al texto en cuestión y cuyas potenciales respuestas le permitirán formular sus propias hipótesis de trabajo son, de algún, modo individuales e intransferibles. Este involucrarse de manera personal, este compromiso de las complejas facetas de la subjetividad del investigador con su objeto de estudio, no es de ningún modo sinónimo de un

⁸ Hans-Thies Lehmann, [1999] *Le théâtre postdramatique*. Paris, L 'Arche, 2002.

ensayismo *cool* que exima al estudioso de la exigencia del rigor teórico-metodológico que toda investigación seria debe ser capaz de ostentar.

Este principio flexible, basado en la idea de que cada método debe ajustarse a su objeto de estudio, no resuelve el problema de la siempre difícil definición, precisamente, del tema que aquí nos ocupa. En líneas sumamente generales, mi punto de partida es el supuesto de que la politicidad de los espectáculos teatrales no es *necesariamente* una cualidad intrínseca de los mismos, basada *exclusivamente* en determinados repertorios temáticos y/o procedimientos discursivos; ni que dicha politicidad dependa –tampoco *exclusivamente*– de la intención (ya sea implícita o explícita) de sus realizadores, dispuestos a denunciar los aspectos alienantes del sistema, para estimular, así, los procesos de transformación de la realidad social. Prefiero, en cambio, considerar *político* cualquier hecho o circunstancia que provoque un enfrentamiento real o virtual, que ponga en juego los sistemas de normas y valores que hacen a la convivencia de una comunidad determinada. El enfrentamiento, a cuya agudización se llega por diversas situaciones, resultaría, entonces, la característica determinante de la politicidad.

El carácter general de este punto de partida induce a la formulación de un sinnúmero de preguntas. Por ejemplo, ¿es posible definir una especificidad del teatro político? Y si es así, ¿en qué campo disciplinario debe buscarse tal definición?; ¿en la teoría teatral, en la filosofía política, en las ciencias políticas, en la sociología, en la antropología, en los estudios culturales, en otras ciencias similares o bien en la fusión de varias de ellas? Si concebimos el espectáculo teatral como texto y lo asimilamos al ámbito lingüístico, ¿existe una definición de *discurso político* suficientemente satisfactoria y, además, trasladable sin excesivos forzamientos a la escritura dramática y/o escénica? Por otra parte, ¿existen diferentes grados de *politicidad* en los textos dramáticos y espectaculares? Y si es así, ¿cuáles son esos grados, en qué se basan, qué los diferencia? Asimismo, lo supuestamente *político* de un espectáculo teatral ¿depende de la intencionalidad de sus realizadores, del condicionamiento que establecen sus canales de circulación o bien de la recepción del mismo? Si la cuestión se centra en la recepción, ¿ésta se limita al espectáculo en sí o está condicionada –o inclusive directamente inducida–



por el conocimiento que el público y la crítica tenga acerca de la filiación política de los realizadores? Siguiendo con la recepción, ¿en qué se apoyaría la eventual lectura política de un espectáculo teatral?, ¿en la racionalidad de cierta adhesión ideológica, en la identificación emocional del espectador con ciertos personajes o bien en ambas? ¿Existe una actitud diferenciada con respecto al teatro político -o a la supuesta atribución de politicidad a un espectáculo- en los diferentes circuitos (*off*, comercial, oficial)? La perspectiva política de los espectáculos ofrecidos en las salas oficiales ¿coincide siempre con los lineamientos ideológicos del gobierno de turno? ¿La crítica académica es *más* o *menos* proclive a realizar lecturas de sesgo político que las que realizan los cronistas de espectáculos? ¿Teatro político es sinónimo, al menos en la actualidad, de teatro *políticamente correcto*? Las publicaciones académicas que incluyen estudios sobre teatro ¿muestran algún tipo de resquemor, censura o limitación para aceptar trabajos basados en lecturas que no se ajustan a los parámetros de la corrección política? En una línea similar, ¿cómo se articula el juego ideológico entre el medio de circulación (ya sea periodístico o académico), el cronista o el investigador y el objeto estudiado, cuando no existe coincidencia ideológica entre los tres? ¿Es más político un espectáculo que intenta reconstruir con cierto grado de fidelidad documental un determinado episodio histórico o aquel que lo reelabora -digamos- poéticamente? Asimismo, ¿es más político un espectáculo que se basa en un evento histórico o aquel que, no obstante presentar un hecho puramente ficcional, remite a un preciso y reconocible conflicto político o social, históricamente verificable? El teatro político ¿es siempre popular? e, inversamente, ¿el teatro popular es siempre político? Cuando existe una manifiesta intencionalidad política en un determinado texto dramático, ¿ésta se mantiene inalterable a través del tiempo y/o en diferentes contextos de enunciación?; o dicho en otros términos: la politicidad en el teatro ¿es transhistórica, transnacional o, aún más, transcultural? El carácter profesional o no-profesional de los realizadores ¿incide en la lectura política que pueda hacerse del espectáculo? En relación con esto, el llamado teatro comunitario ¿es más o menos político que el teatro de intención política realizado por teatristas profesionales? ¿Es posible un teatro político en estos despolitizados tiempos posmodernos?



Ciertamente, es más fácil formular preguntas que responderlas y, de hecho, no intentaré hacerlo en esta ocasión, ya que las respuestas a este listado provisorio e incompleto de preguntas –al que, desde luego, podrían agregarse muchos otros cuestionamientos- exigirían ser profundizadas desde perspectivas disciplinarias diversas. No obstante, podríamos afirmar al menos que si los métodos de análisis no tienen validez ecuménica en el mundo del teatro, sus objetos de estudios son, tal como demuestra el recorrido realizado, también inestables y permanentemente redefinibles. En el arte, como en la política, toda generalización es empobrecedora; toda universalización puede devenir un riesgo de alcances impredecibles.

La escena argentina actual difícilmente pueda concebirse prescindiendo de los siempre conflictivos avatares institucionales y sociales del país, aunque todavía no se haya investigado seriamente cuál o cuáles son los factores que inciden en el predominio de esta recepción política en sentido amplio, que ha signado su devenir histórico y que resulta aún más desconcertante si se tiene en cuenta la evidente impronta universalista, globalizada y globalizante, que caracteriza su reciente giro estético. Tal politicidad es, sin embargo, claramente diferenciable de la planteada por el teatro en décadas anteriores. Los cuestionamientos metaescénicos propios del teatro actual no necesariamente constituyen un mero ademán narcisista, un estéril ejercicio de autorreferencialidad sobre la propia creación, sino también –¿por qué no?- una estrategia política que, al plantear desde perspectivas inhabituales ideologemas sociales y culturales, nos permitan seguir reflexionando críticamente sobre nosotros mismos como comunidad y como individuos⁹.

Entiendo que, al oscilar inquietantemente entre la pretensión de verdad y la realidad del simulacro, el teatro argentino actual se autopostula como sujeto que conoce, que busca conocer, y, al mismo tiempo, como objeto de conocimiento; como un teatro que se analiza a sí mismo y, simultáneamente analiza de manera especular al observador/receptor, convertido en objeto de observación y de estudio

⁹ Sin embargo, tengo dudas de que esto se logre. Las risas estentóreas y aparentemente motivadas por una excluyente lectura irónica (y quizás también banal) de personajes y situaciones con que los jóvenes espectadores adeptos –en su mayoría estudiantes de artes escénicas, actores noveles o aspirantes a serlo- suelen responder al patetismo de lo que se muestra o se cuenta en escena, si no invalidan del todo, al menos plantean incertidumbres sobre los efectivos alcances de esta presunta intención crítica.

para quienes habitan la escena. Imbuido de este modo de una nueva perspectiva social de alcances políticos, el teatro argentino de los últimos años podría impulsar al espectador a pensarse, a reflexionar –aunque indirectamente– sobre su propia corporalidad, sobre sus formas y hábitos perceptivos, sobre sus gustos adquiridos e impuestos, sobre su manera de vincularse emocional y críticamente *con* el teatro y, *a través* de él, con el arte en sí mismo.

btrastoy@hotmail.com

Abstract:

Starting from the idea that the enormous stage activity of Buenos Aires filled somehow, and perhaps even fills gaps and needs, commitment and political participation of Argentine people, especially those of the middle class (the sector most closely linked to theater as a producer and consumer), the article covers the major milestones of dramatic and stage writing characterized by political perspective during the twentieth century and the early years of the new century.

Palabras clave: teatro político- Teatro Independiente- Teatro Abierto- monólogo-performance- Kartun- Rovner- Muscari- cuerpo

Keywords: political theatre- Teatro Independiente- Teatro Abierto- monologue-performance- Kartun- Rovner- Muscari- body