

teatro abierto

Revista Trimestral

Nº 1

OCTUBRE / 1982

\$ 40.000

**TESTIMONIOS DE
LA MALASANGRE**

**LOS ESTUDIANTES DE
TEATRO HOY**

**TEXTO COMPLETO
DE YA NADIE RECUERDA
A FREDERIC CHOPIN,
DE ROBERTO COSSA**

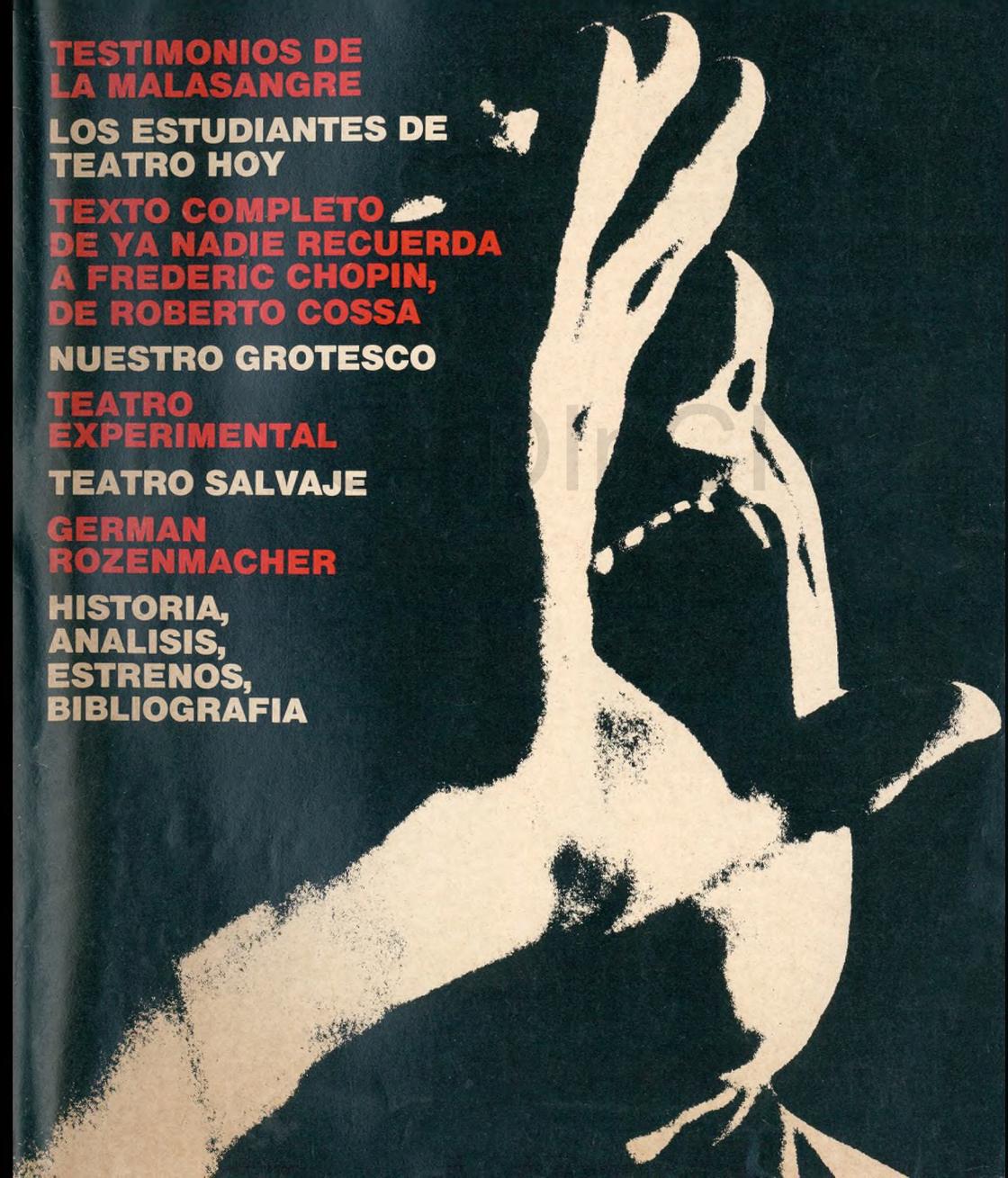
NUESTRO GROTESCO

**TEATRO
EXPERIMENTAL**

TEATRO SALVAJE

**GERMAN
ROZENMACHER**

**HISTORIA,
ANALISIS,
ESTRENOS,
BIBLIOGRAFIA**



SUMARIO

Ficha de estrenos	4
Testimonios de una puesta en escena: <i>La Malasangre</i> ...	6
Teatro Experimental	15
Teatro y Prosa de Germán Rozenmacher	20
El trabajo creador del actor	24
<i>Ya Nadie Recuerda a Frederic Chopin,</i> de Roberto Cossa Texto completo	29
Encuentro con los estudiantes de teatro. Encuesta	42
El grotresco en el Teatro Nacional	48
Oficio y lugar del director	54
Bibliografía	61
El Teatro durante las invasiones inglesas	62
El Teatro Salvaje	64
Colaboradores	66

Esta revista es una publicación de Teatro Abierto, Humberto 1° 1417, Tel. 23-4041, (1103) Buenos Aires, Argentina.

Dirección General: Ricardo Monti. **Dirección Técnica:** Carlos Pais. **Asesores:** Alfredo Alcón, Sergio Ascheró, Gastón Breyer, Roberto Cossa, Hedy Crilla, Osvaldo Dragún, Griselda Gambaro, Carlos Gandolfo, Carlos Gorostiza, Edmundo Guibourg, Jaime Kogan, Ina Ledesma, Eduardo Pavlovsky, Walter Santana, Ernesto Schóo, Alberto Ure, Raúl Serrano. **Equipo de Redacción:** Máximo Soto, Mauricio Kartún, Gabriel Díaz, Delia Maunás, Hugo Murno, Roberto Perinelli. **Diagramación:** Sebastián Sancho, Marcelo Pais. **Corrección:** Jorge Iglesias. **Secretaría:** Raquel Flotta, Susana Berón. **Administración:** Víctor Watnik, Adelma Lago. **Publicidad:** Pais Producciones, Maipú 812, piso 5, of. "D", Tel. 393-7782, (1006) Buenos Aires. **Editor Responsable:** Teatro Abierto. **Registro de la Propiedad Intelectual:** en trámite. **Composición:** Logos Servicios Punitarios, Bmé. Mitre 722, piso 3, Capital. **Impresión:** Editorial Adans S.A., Acevedo 320, tel. 854-7140, (1414) Buenos Aires.



A pesar de la vastedad y variedad del movimiento teatral argentino, a pesar de su honda y rica tradición, hacia ya largos años que nuestro medio carecía de una revista donde aquél se reflejara. El hacer teatral quedaba de ese modo librado a la memoria, al registro fugaz de los medios de difusión masiva, y muy de tanto en tanto a libros dedicados fundamentalmente a la dramaturgia. Por consiguiente, la reflexión sobre lo hecho, la transmisión de experiencias, la conciencia de la continuidad, quedaban un tanto libradas al azar. Resultaba por lo tanto inevitable que un acontecimiento como TEATRO ABIERTO, que con tanto éxito logró reunir lo disperso, tuviera en sus miras una publicación de esta índole.

Pensamos en una revista que cumpliera centralmente cuatro objetivos. Documentar trimestralmente la praxis teatral en nuestro país, mediante la reseña de actividades (fichas de estrenos); el seguimiento de puestas en escena (proceso de ensayos); la descripción de métodos de trabajo (actores, directores, escenógrafos, autores, etc.) y de formación (escuelas, talleres); la publicación de textos dramáticos completos. Releva nuestro pasado teatral, programando incluso determinadas investigaciones históricas. Ayudar a la formación teórica, mediante la colaboración de investigadores y críticos literarios, sociólogos, psicólogos, etc., que apliquen y adapten sus conocimientos tanto a la literatura dramática como al fenómeno teatral. Brindar un espacio en el cual los creadores puedan volcar sus opiniones o plantear cuestiones en debate.

La índole de esta revista está marcada, desde luego, por el carácter del movimiento que le dio origen. En ese sentido, pretendemos que sea una revista abierta a todas las corrientes teatrales argentinas. Nuestro propósito no es responder a un programa o privilegiar determinada estética, sino constatar en estas páginas las más variadas experiencias, reflexionar sobre ellas y profundizarlas. Tal es el criterio que ha presidido la conformación de este primer número. Por supuesto, hay mucho todavía que afinar y organizar. Pero contamos con el tiempo. Sólo si perdura, nuestra revista alcanzará todo su sentido.

Esta sección procura registrar los estrenos producidos cada trimestre en nuestro país. Para ello necesitamos la colaboración de los elencos, particularmente del Interior. Rogamos enviar a la revista **TEATRO ABIERTO** un programa consignando la fecha de estreno y, de ser posible, una foto de cada espectáculo. En caso de tratarse del estreno absoluto de un autor argentino agradeceremos también una breve reseña temática (10 líneas). Por último, pedimos disculpas por los errores u omisiones involuntarios que se hayan deslizado en esta entrega.

(Responsable de la sección: Delia Maunás)

CAPITAL

Julio

SIMON, EL CABALLERO DE INDIAS,

de Germán Rosenmacher
Dirección: Omar Grasso
Actores: Luis Brandoni, Martha Bianchi, Ulises Dumont, Jorge Rivera López, Daniel Figueredo, Nini Gambier, Livia Ferrán, Freddy Alessandrini, Juan Becceiro
Escenografía: Héctor Calmet
Vestuario: Mene Arnó
 TEATRO TABARIS (27.8.82)

YA NADIE RECUERDA A FREDERIC CHOPIN,

de Roberto Cossa
Dirección: Rubens Correa
Actores: Manuel Callau, Mónica Alonso, Lucrecia Capello, J. Gisbert, J. González Paz, Graciela Juárez
Escenografía: Héctor Calmet
Vestuario: L. Puga Sabaté
 SALA PLANETA (8.7.82)

EL CASAMIENTO DE LAUCHA,

de Roberto Payró. Adaptación de Osvaldo Pelletieri y Tulio Stilian
Dirección: Osvaldo Pelletieri
Actores: Antonio Ugo, Patricia Gilmour, Sergio Corona, R. Rodríguez, Juan C. Pasik
Escenografía y vestuario: L.H. Ragucci
 SALA CUNILL CABANELLAS (9.7.82)

NUESTRO FIN DE SEMANA,

de Roberto Cossa.
Dirección: H. Gómez
Actores: Pedro Martínez, Omar Fanucci, María De Grazia, Ricardo Díaz Maurel, Paulino Andrada
Escenografía: L.H. Ragucci
 TEATRO EL VITRAL (8.7.82)

LAS AVENTURAS DE PALOMA,

de Luis Gayó Paz
Dirección: Wilfredo Ferrán
Actores: Nora Cárpena, Liliana Bernard, Maximiliano Paz, Graciela Peret, Enrique Otranto
Coreografía: Daniel Fernández
Escenografía y vestuario: Cristina Pombo
 TEATRO OPERA (16.7.82)

FEDRA,

de Racine. Traducción de Manuel Mujica Láinez
Dirección: Rodolfo Graziano
Actores: María Rosa Gallo, Natalio Hoxman, María Elena Sardi, Vera Leban, Néstor Hugo Rivas, Emma Ledo
Escenografía y vestuario: Guillermo de la Torre
 TEATRO NACIONAL CERVANTES (23.7.82)

ROMEO Y JULIETA,

de William Shakespeare
 Versión de Sara Quiroga
Dirección: Sara Quiroga
Actores: Jeny Linares, Alicia Reilly, Miguel Canciano, Agustín Cappolo
Voz del príncipe: Alfredo Alcón
 TEATROS DE SAN TELMO (26.7.82)

CRECER CON PAPA,

de Elio Eramy
Dirección: Jorge Palaz
Actores: Alberto Martín, Martha Albertini, Claudia Rucci, Lorena Paola, Teresita Liado, Silvia Merino
 TEATRO PREMIER (16.7.82)

Agosto

EL ENGANCHE,

de Julio Mauricio
Dirección: José María Paolantonio
Actores: Rudy Chernicoff y Mirtha Busnelli
Escenografía: Héctor Calmet
 TEATRO REGINA (14.8.82)

HIJOS DEL SILENCIO,

de Mark Medoff
Dirección: Sergio Renán
Actores: Sonia Salar, Sergio Renán, Adela Gleiger, Rubens Correa, Norma Morelli, Ingrid Pellicori, Darío Grandinetti
 TEATRO BLANCA PODESTA (14.8.82)

LA MALASANGRE,

de Griselda Gambaro
Dirección: Laura Yusem
Actores: Soledad Silveyra, Lautaro Murrúa, Susana Lanteri, Patricio Contreras, Danilo Divizia
Escenografía y vestuario: Graciela Galán
 TEATRO OLIMPIA (17.8.82)

UNA VIUDA DIFÍCIL,

de Conrado Nalé Roxlo
Dirección: Oscar Couso
Actores: Nora Arraga, Daniel Pernas, Oscar Demante, Lito Bravo, Daniel Lisci, Graciela Romeo y Oscar Couso
 PEQUEÑO TEATRO (17.8.82)

LOS CUERNOS DE DON FRIOLERA,

de Ramón del Valle Inclán
Dirección: Jorge Petraglia
Actores: José María Gutiérrez, Graciela Araujo, R. Carnaghi, M.E. Mubi, L. Rivera López, J. Carlos Puppo, P. Armas, Walter Santa Ana
Escenografía y vestuario: Leal Rey



Hijos del Silencio (Teatro Blanca Podestá)



En Familia (Teatro Municipal General San Martín)

TEATRO MUNICIPAL GENERAL SAN MARTÍN - SALA CASACUBERTA (25.8.82)

EN FAMILIA,

de Florencio Sánchez
Dirección: Carlos Alvarenga
Actores: Alfredo Duarte, H. Suárez, Roberto Castro, M. Pasik, Osvaldo Bermúdez, A. Filmus, J. Bavie
Escenografía y vestuario: Luis Diego Pedreira
 TEATRO MUNICIPAL GENERAL SAN MARTÍN - SALA MARTÍN CORONADO (27.8.82)

MOREL, CRONICA DE UN SECUESTRO,

de Mario Diamant
Dirección: Víctor Mayol
Actores: Osvaldo Santoro, Daniel Marcove y Edgardo Nieva
Vestuario: Santiago Elder
Música: Eduardo Segal
 TEATROS DE SAN TELMO

CLAUSULA DE COMPROVANTA,

de De Matteis y Pison Frugi
Dirección: C. de Matteis
Actores: Liliana Alex, Gustavo Giordano, Hugo Gorbán, Graciela Paola, Berta Vidal
Escenografía y vestuario: Liliana Schwartz y Cinthia Sassoon
 TEATRO ESPACIOS

CLAUSTRUM,

de De Matteis y Pison Frugi
Dirección: C. de Matteis
Actores: Liliana Alex, Gustavo Giordano, Hugo Gorbán, Graciela Paola, Berta Vidal
Escenografía y vestuario: Liliana Schwartz y Cinthia Sassoon
 TEATRO ESPACIOS

CLAUSTRUM,

de De Matteis y Pison Frugi
Dirección: C. de Matteis
Actores: Liliana Alex, Gustavo Giordano, Hugo Gorbán, Graciela Paola, Berta Vidal
Escenografía y vestuario: Liliana Schwartz y Cinthia Sassoon
 TEATRO ESPACIOS

CLAUSTRUM,

de De Matteis y Pison Frugi
Dirección: C. de Matteis
Actores: Liliana Alex, Gustavo Giordano, Hugo Gorbán, Graciela Paola, Berta Vidal
Escenografía y vestuario: Liliana Schwartz y Cinthia Sassoon
 TEATRO ESPACIOS

CLAUSTRUM,

de De Matteis y Pison Frugi
Dirección: C. de Matteis
Actores: Liliana Alex, Gustavo Giordano, Hugo Gorbán, Graciela Paola, Berta Vidal
Escenografía y vestuario: Liliana Schwartz y Cinthia Sassoon
 TEATRO ESPACIOS

CLAUSTRUM,

de De Matteis y Pison Frugi
Dirección: C. de Matteis
Actores: Liliana Alex, Gustavo Giordano, Hugo Gorbán, Graciela Paola, Berta Vidal
Escenografía y vestuario: Liliana Schwartz y Cinthia Sassoon
 TEATRO ESPACIOS

CLAUSTRUM,

de De Matteis y Pison Frugi
Dirección: C. de Matteis
Actores: Liliana Alex, Gustavo Giordano, Hugo Gorbán, Graciela Paola, Berta Vidal
Escenografía y vestuario: Liliana Schwartz y Cinthia Sassoon
 TEATRO ESPACIOS

CLAUSTRUM,

de De Matteis y Pison Frugi
Dirección: C. de Matteis
Actores: Liliana Alex, Gustavo Giordano, Hugo Gorbán, Graciela Paola, Berta Vidal
Escenografía y vestuario: Liliana Schwartz y Cinthia Sassoon
 TEATRO ESPACIOS

CLAUSTRUM,

de De Matteis y Pison Frugi
Dirección: C. de Matteis
Actores: Liliana Alex, Gustavo Giordano, Hugo Gorbán, Graciela Paola, Berta Vidal
Escenografía y vestuario: Liliana Schwartz y Cinthia Sassoon
 TEATRO ESPACIOS

CLAUSTRUM,

de De Matteis y Pison Frugi
Dirección: C. de Matteis
Actores: Liliana Alex, Gustavo Giordano, Hugo Gorbán, Graciela Paola, Berta Vidal
Escenografía y vestuario: Liliana Schwartz y Cinthia Sassoon
 TEATRO ESPACIOS

CLAUSTRUM,

de De Matteis y Pison Frugi
Dirección: C. de Matteis
Actores: Liliana Alex, Gustavo Giordano, Hugo Gorbán, Graciela Paola, Berta Vidal
Escenografía y vestuario: Liliana Schwartz y Cinthia Sassoon
 TEATRO ESPACIOS

CLAUSTRUM,

de De Matteis y Pison Frugi
Dirección: C. de Matteis
Actores: Liliana Alex, Gustavo Giordano, Hugo Gorbán, Graciela Paola, Berta Vidal
Escenografía y vestuario: Liliana Schwartz y Cinthia Sassoon
 TEATRO ESPACIOS

CLAUSTRUM,

de De Matteis y Pison Frugi
Dirección: C. de Matteis
Actores: Liliana Alex, Gustavo Giordano, Hugo Gorbán, Graciela Paola, Berta Vidal
Escenografía y vestuario: Liliana Schwartz y Cinthia Sassoon
 TEATRO ESPACIOS

CLAUSTRUM,

de De Matteis y Pison Frugi
Dirección: C. de Matteis
Actores: Liliana Alex, Gustavo Giordano, Hugo Gorbán, Graciela Paola, Berta Vidal
Escenografía y vestuario: Liliana Schwartz y Cinthia Sassoon
 TEATRO ESPACIOS

CLAUSTRUM,

de De Matteis y Pison Frugi
Dirección: C. de Matteis
Actores: Liliana Alex, Gustavo Giordano, Hugo Gorbán, Graciela Paola, Berta Vidal
Escenografía y vestuario: Liliana Schwartz y Cinthia Sassoon
 TEATRO ESPACIOS

CLAUSTRUM,

de De Matteis y Pison Frugi
Dirección: C. de Matteis
Actores: Liliana Alex, Gustavo Giordano, Hugo Gorbán, Graciela Paola, Berta Vidal
Escenografía y vestuario: Liliana Schwartz y Cinthia Sassoon
 TEATRO ESPACIOS

TEATRO MUNICIPAL GENERAL SAN MARTÍN - SALA CASACUBERTA (25.8.82)

EN FAMILIA,

de Florencio Sánchez
Dirección: Carlos Alvarenga
Actores: Alfredo Duarte, H. Suárez, Roberto Castro, M. Pasik, Osvaldo Bermúdez, A. Filmus, J. Bavie
Escenografía y vestuario: Luis Diego Pedreira
 TEATRO MUNICIPAL GENERAL SAN MARTÍN - SALA MARTÍN CORONADO (27.8.82)

MOREL, CRONICA DE UN SECUESTRO,

de Mario Diamant
Dirección: Víctor Mayol
Actores: Osvaldo Santoro, Daniel Marcove y Edgardo Nieva
Vestuario: Santiago Elder
Música: Eduardo Segal
 TEATROS DE SAN TELMO

CLAUSULA DE COMPROVANTA,

de De Matteis y Pison Frugi
Dirección: C. de Matteis
Actores: Liliana Alex, Gustavo Giordano, Hugo Gorbán, Graciela Paola, Berta Vidal
Escenografía y vestuario: Liliana Schwartz y Cinthia Sassoon
 TEATRO ESPACIOS

CLAUSTRUM,

de De Matteis y Pison Frugi
Dirección: C. de Matteis
Actores: Liliana Alex, Gustavo Giordano, Hugo Gorbán, Graciela Paola, Berta Vidal
Escenografía y vestuario: Liliana Schwartz y Cinthia Sassoon
 TEATRO ESPACIOS

CLAUSTRUM,

de De Matteis y Pison Frugi
Dirección: C. de Matteis
Actores: Liliana Alex, Gustavo Giordano, Hugo Gorbán, Graciela Paola, Berta Vidal
Escenografía y vestuario: Liliana Schwartz y Cinthia Sassoon
 TEATRO ESPACIOS

CLAUSTRUM,

de De Matteis y Pison Frugi
Dirección: C. de Matteis
Actores: Liliana Alex, Gustavo Giordano, Hugo Gorbán, Graciela Paola, Berta Vidal
Escenografía y vestuario: Liliana Schwartz y Cinthia Sassoon
 TEATRO ESPACIOS

CLAUSTRUM,

de De Matteis y Pison Frugi
Dirección: C. de Matteis
Actores: Liliana Alex, Gustavo Giordano, Hugo Gorbán, Graciela Paola, Berta Vidal
Escenografía y vestuario: Liliana Schwartz y Cinthia Sassoon
 TEATRO ESPACIOS

CLAUSTRUM,

de De Matteis y Pison Frugi
Dirección: C. de Matteis
Actores: Liliana Alex, Gustavo Giordano, Hugo Gorbán, Graciela Paola, Berta Vidal
Escenografía y vestuario: Liliana Schwartz y Cinthia Sassoon
 TEATRO ESPACIOS

CLAUSTRUM,

de De Matteis y Pison Frugi
Dirección: C. de Matteis
Actores: Liliana Alex, Gustavo Giordano, Hugo Gorbán, Graciela Paola, Berta Vidal
Escenografía y vestuario: Liliana Schwartz y Cinthia Sassoon
 TEATRO ESPACIOS

CLAUSTRUM,

de De Matteis y Pison Frugi
Dirección: C. de Matteis
Actores: Liliana Alex, Gustavo Giordano, Hugo Gorbán, Graciela Paola, Berta Vidal
Escenografía y vestuario: Liliana Schwartz y Cinthia Sassoon
 TEATRO ESPACIOS

CLAUSTRUM,

de De Matteis y Pison Frugi
Dirección: C. de Matteis
Actores: Liliana Alex, Gustavo Giordano, Hugo Gorbán, Graciela Paola, Berta Vidal
Escenografía y vestuario: Liliana Schwartz y Cinthia Sassoon
 TEATRO ESPACIOS

CLAUSTRUM,

de De Matteis y Pison Frugi
Dirección: C. de Matteis
Actores: Liliana Alex, Gustavo Giordano, Hugo Gorbán, Graciela Paola, Berta Vidal
Escenografía y vestuario: Liliana Schwartz y Cinthia Sassoon
 TEATRO ESPACIOS

CLAUSTRUM,

de De Matteis y Pison Frugi
Dirección: C. de Matteis
Actores: Liliana Alex, Gustavo Giordano, Hugo Gorbán, Graciela Paola, Berta Vidal
Escenografía y vestuario: Liliana Schwartz y Cinthia Sassoon
 TEATRO ESPACIOS

CLAUSTRUM,

de De Matteis y Pison Frugi
Dirección: C. de Matteis
Actores: Liliana Alex, Gustavo Giordano, Hugo Gorbán, Graciela Paola, Berta Vidal
Escenografía y vestuario: Liliana Schwartz y Cinthia Sassoon
 TEATRO ESPACIOS

CLAUSTRUM,

de De Matteis y Pison Frugi
Dirección: C. de Matteis
Actores: Liliana Alex, Gustavo Giordano, Hugo Gorbán, Graciela Paola, Berta Vidal
Escenografía y vestuario: Liliana Schwartz y Cinthia Sassoon
 TEATRO ESPACIOS

CLAUSTRUM,

de De Matteis y Pison Frugi
Dirección: C. de Matteis
Actores: Liliana Alex, Gustavo Giordano, Hugo Gorbán, Graciela Paola, Berta Vidal
Escenografía y vestuario: Liliana Schwartz y Cinthia Sassoon
 TEATRO ESPACIOS

CLAUSTRUM,

de De Matteis y Pison Frugi
Dirección: C. de Matteis
Actores: Liliana Alex, Gustavo Giordano, Hugo Gorbán, Graciela Paola, Berta Vidal
Escenografía y vestuario: Liliana Schwartz y Cinthia Sassoon
 TEATRO ESPACIOS

CLAUSTRUM,

de De Matteis y Pison Frugi
Dirección: C. de Matteis
Actores: Liliana Alex, Gustavo Giordano, Hugo Gorbán, Graciela Paola, Berta Vidal
Escenografía y vestuario: Liliana Schwartz y Cinthia Sassoon
 TEATRO ESPACIOS

En esta sección no se incluyen espectáculos unipersonales, de revista o music-hall.

Julio

LAS PRECIOSAS RIDICULAS,

de Molière.
Dirección: Edith Fernández. T. Universitario
 S. DE ACTOS PABELLON ARGENTINO (1.7.82)

SAN VICENTE SUPER STAR,

de Miguel Iriarte.
Dirección: Miguel Iriarte.
 SALA TEATRO CORDOBA (5.8.82)

CAMBURI,

de Ricardo Suet
Dirección: R. Suet. S. LUIS DE TEJEDA (6.8.82)

ROSARIO

Junio
EL VIEJO CRIADO,
 de Roberto Cossa.
Dirección: Eugenio Filippelli
 (4.6.82)

HISTORIAS PARA SER CONTADAS,

de Osvaldo Dragún
Dirección: Rodolfo Aldasoro.
 TEATRO ORTEON (25.6.82)

Julio

FELIZ VIAJE, de Thornton Wilder
EL SEÑOR EDUARDO, de Julio Mauricio.
EL SOPLON, de Bertolt Brecht.
Dirección: Eugenio Filippelli, Carlos Segura, Daniel Queral
VAMOS TODAVIA
Dirección: Carlos H. Medina
 SALA ORTEON (24.7.82)

Agosto

JORNADAS DE TEATRO ABIERTO ROSARIO 82:
 ● SOLAS SOLITAS, QUE LAS QUIERO VER,
 de Elena Locicero
Dirección: Naún Krass
 ● ASCENSION, APOGEO, CAIDA Y RENACIMIENTO DE CATALINA RODRIGUEZ
 de Rafael Ielpi.
Dirección: Eugenio Filippelli
 ● SUEÑO DE BARRIO, de Roberto Fontanarrosa
Dirección: Pepe Costa,
 ● ENRIQUE, de Jorge Marchetti y Héctor Elorz
Dirección: Jorge Vidoletti
 ● HAGASE TU VOLUNTAD, de Susana Vallés
Dirección: Félix Reynoso
 ● EL DESAYUNO TIENE COLOR AZUL, de Oscar Montenegro.
Dirección: Héctor Barreiros.
 ● POR AHORA DEJALO AHI, DESPUES VEREMOS, de Alberto Sessa.
Dirección: Armando Durán
 ● WALTER MOLINA, ULTIMO ROUND, de Marta Genestro y Eduardo López
Dirección: Néstor Zapata
 ● LA BELLA DURMIENTE SE DESPIERTA,
 de Alma Maritano.
Dirección: Chiqui González
 ● REBELION EN LA PLAYA DE ESTACIONAMIENTO, de José Mosest
Dirección: David Ederly
 ● FINAL DEL ENCUENTRO, de Diana Peso.
Dirección: Norberto Campos.
 ● QUERIDA SABINA, de Alberto Lagunas.
Dirección: Hugo Salguero.
 ● EL INVITADO, de Manuel Lotersztejn
Dirección: Vicente Rocha
 ● EL VIAJE, de Graciela Carriello.
Dirección: Juan Carlos Rizza

INTERIOR

Bahía Blanca

Junio

LOS PROJIMOS,
 de Carlos Gorostiza
Dirección: Julio Teves
 ASOCIACION DE EMPLEADOS DE COMERCIO (5.6.82)

LA VUELTA DE OBLIGADO

Teatro de Laboratorio
 ESCUELA 702 (16.6.82)

TARTUFO,

de Molière. Versión de Edgardo Aguirre
Dirección: Edgardo Aguirre
 (23.6.82)

CORDOBA

Junio

LOS PARIENTES,
 de H. Luschut
 SALA GOETHE (1.6.82)

LA NONA,

de Roberto Cossa
Dirección: Miguel Iriarte
 SALA CAFE CONCERT LA PERGOLA (1.6.82)

ARROZ CON LECHE ME QUIERO CASAR,

de Julio Ardiles Gray
Dirección: Ernesto Heredia
 SALA CENTRO CULTURAL SAN VICENTE (3.6.82)

LA BOLSA DE AGUA CALIENTE,

de Carlos Somigliana
Dirección: Héctor Godwinck
 SALA INSTITUTO DE EDUCACION CORPORATIVA (3.6.82)

EI TEATRO DE FERIA,

de Alexander Slock
Dirección: Boris Petrashi
 SALON ARGENTINO - CIUDAD UNIVERSITARIA (25.6.82)

EL ABANICO DE VENECIA,

de Juan C. Gianni
Dirección: Lisandro Sevia
 (28.6.82)

Fedra

(Teatro Nacional Cervantes)



Fedra (Teatro Nacional Cervantes)

LA MALASANGRE

Testimonios de una puesta en escena

Mauricio Kartún Máximo Soto

Este trabajo sobre la obra de Griselda Gambaro, *La Malasangre*, es el primero de una serie que intentará documentar la evolución, en la práctica concreta, del proceso de puesta en escena. Algo que por lo general se borra en el instante mismo de construcción final de la obra y que, sin embargo, supone un desarrollo que transita por etapas marcadas por instancias de elaboración formal y teórica.

Este nuestro primer seguimiento de un montaje fue armado en base a los testimonios directos de sus protagonistas. Pero no fue una mesa redonda donde se dialogara sobre lo que se quería hacer y lo que se hizo, sino que se registraron, a veces por separado, a veces en pequeños grupos, los recuerdos y las elaboraciones de los participantes de *La Malasangre*. En algunos casos, intervino alguien que con cierto distanciamiento había observado el proceso; en otros, se dieron las características de un reportaje. Y aún, en otros más, el diálogo entre algunos actores. Una vez recogido todo el material, se desarrolló un montaje al estilo del usual en cine, tratando de restringir la intervención de quienes acopiaron el material. De ese modo, lo que aparece como una charla sumatoria, no lo fue en la realidad. Pero ofrece imágenes vivaces, responsables, de quienes vivieron la experiencia de la puesta en toda su intimidad.

Dieron su aporte a esta memoria del trabajo de construcción de *La Malasangre* quienes figuran a partir de aquí con sus iniciales: Griselda Gambaro (G.G.); Laura Yusem (L.Y.); Soledad Silveyra (S.S.); Susana Lanteri (S.L.); Lautaro Murúa (L.M.); Oscar Martínez (O.M.) y Patricio Contreras (P.C.)

CeDInCI

CeDInCI





Griselda Gambaro.

1. LA OBRA Y SU AUTOR

G.G.: *La Malasangre* relata una historia de amor en el siglo pasado. Si esta vez elegí una historia de amor es porque creo que el amor en conflicto con los prejuicios o con un poder despótico puede tener una enorme carga revulsiva, una carga de rebelión y dignidad. La historia de la pasión que nace entre Rafael y Dolores pone a prueba a sus protagonistas, que no pueden escapar a los rígidos condicionamientos de un medio y una época a los que, no obstante, enfrentan. Así, se cuenta una doble historia: la de unos seres y la de un país. A través de esa historia pasan otros temas: puedo hablar de la humillación, del hostigamiento contra los débiles, de la servidumbre y la complicidad y, sobre todo, puedo hablar de esa aspiración que todos tenemos a una memoria limpia, es decir, elaborada y no expurgada, al inquebrantable deseo del ser humano de vivir con dignidad y libertad.



Laura Yusem.

2. LA OBRA Y LA COYUNTURA

L.Y.: Todas las obras en la Argentina se empiezan a ensayar en momentos difíciles, pero *La Malasangre* comenzó en un momento particularmente arduo: la guerra de las Malvinas. El hacerla o no fue una discusión de casi tres meses entre la producción, Soledad Silveyra —que fue la creadora

de este proyecto— y yo. La producción opinaba que no había que hacerla, por un problema económico, de inestabilidad absoluta, y nosotras dos, aún sin tener la certeza de estar diciendo algo verdadero, opinábamos que sí. Era nuestra manera de decir algo. Y sigue siéndolo. *La Malasangre* trata, entre otros temas, de la represión. Esta está encarnada en un personaje ubicado en la época de Rosas, fácilmente identificable con un terrateniente poderoso. Esta característica de la ubicación histórica de la obra le da una posición dentro



Soledad Silveyra.

de la polémica rosismo-antirrosismo que nos tuvo profundamente preocupados. Y más aún por el problema de la guerra contra los ingleses.

S.S.: Cuando empecé a trabajar la obra estaba persuadida de que había que trabajar la emoción, que todo lo político o ideológico era anecdótico; pero, a medida que la fui transitando, me iba dando cuenta de que mi emoción empezaba a colocarse en lugares, decía, de injusticia social: sobre todo con el personaje de Rafael, que es el enamorado, el jorobado, el



Lautaro Murúa.

factor desencadenante de que esta chiquilina se lance de una manera desorbitada a lograr su objetivo.

L.M.: *La Malasangre* es una parábola que linda con el grotesco. Es más:

diría que es una tragedia en clave de grotesco. Y pienso que si se quisiera definir la situación crítica que ha vivido la Argentina en los últimos treinta años, se la podría describir también como una tragedia en clave de grotesco, porque se ha llegado a situaciones totalmente insostenibles, ridículas, torpes, que si no fueran macabras, serían risibles. Yo digo que la obra puede ser una historia de amor y que hasta cierto punto lo es. Pero no es eso solamente, pues tiene contenido político. Y en ese sentido, es la más dura, la más aguda e inteligente que se ha escrito sobre la actualidad, por lo menos en estos momentos. Y no me cabe duda: la más directa. Es una parábola tan clara que el que no la vea no sabe dónde está parado.



Patricio Contreras.

P.C.: La sensación que yo tengo es que es de una vastedad conceptual y poética enorme. Uno quisiera tal vez más tiempo para investigar en el material, que es realmente de una fuerza inagotable.

3. LOS PERSONAJES DE LA OBRA

S.S.: Dolores es una joven de 18 años que lucha por la libertad, en contra de la injusticia, en contra del poder.

L.M.: Mi personaje es el poder dictatorial además del poder autocrático. Y éste determina las características del primero. Es el hombre que no tiene que darle cuentas a nadie de nada. Recurriendo a un lugar común: el poder absoluto corrompe absolutamente. Es un personaje corrompido, dueño de la vida, alma y hechos de los que lo rodean. Y es la historia de una rebelión: la de su hija Dolores.

S.L.: Candelaria es una mujer abyecta y sumisa, dominada por su marido, que traiciona a su hija.

P.C.: Fermín es el verdugo, en esta historia. Concreta los apremios y castigos. Es la mano ejecutora de quien dirige todo en la casa, el padre, don Benigno.

O.M.: Rafael es el centro de la obra. Una mirada diferente porque es el único personaje del mundo de la obra



Susana Lanteri.

que ingresa del exterior. Es un profesor, el preceptor de Dolores, al que el padre de ésta toma como instrumento de dominación y domesticación de su hija. El padre quiere prepararla para casarla. Este es su plan de sometimiento. Y ocurre que, para ello, elige deliberadamente un ser aparentemente más vulnerable que otros; a partir de que tiene un defecto físico, una giba. Y Don Benigno utiliza este defecto como elemento coercitivo, para poder manejarlo, y como factor de dominación sobre Dolores. Pero ocurre todo lo contrario. Este ser débil y contrahecho posee una integridad, una dignidad y una lucidez que impide que el plan del padre se lleve a cabo. Y no sólo lo impide, sino que termina siendo el generador de la liberación de Dolores. No precisamente porque él motorice esa actitud sino porque, para ella, mi personaje es una



Oscar Martínez.

excusa para su liberación. No es que la conciente, o que le aporte elementos de juicio que ella no tenga ya, lo que pasa es lo que ocurre siempre en la interacción: las personas cambian. Yo estoy de acuerdo con todo lo que dice Soledad sobre la ideología y con respecto a la sensibilidad social del personaje. Y me parece muy sabio, por parte de Griselda, que haya un hecho pasional en el medio (como ocurre siempre) de un fenómeno político. Esos sentimientos, cuando son

ciertos, reales, profundos, ponen de manifiesto un hecho pasional muy fuerte. Es por eso que toda esa energía impresionante que tiene el personaje de Dolores se canaliza a través de este ser, en la medida en que él lo permite. Es así como Rafael termina padeciendo en su propio cuerpo la violencia, termina siendo la víctima de la obra. Lo terminan matando. Pero es justamente eso lo que permite la liberación final de Dolores.

4. LOS PRIMEROS ENCUENTROS DEL ELENCO

L.Y.: Esos primeros encuentros giraron en torno a si encarar o escamotear el problema de la polémica histórica. La propuesta de Griselda parece no tener dudas acerca de que el período de Rosas se asemeja al nuestro en cuanto a peligrosidad, violencia y represión. Nosotros pensamos que podía llegar a ser particularmente irritante en cierto sector de la intelectualidad argentina. Porque la represión está encarada por un rosista, y la víctima principal es un intelectual. Esto se inscribiría en una lectura unitaria de la obra.

Resolvimos que la obra nos expresaba más allá de la polémica. Se pueden tomar posiciones, en relación, a eso, muy contradictorias; incluso dentro de cada persona, no sólo dentro de sectores de la cultura nacional. Pero el tema de la persona libre frente a la represión más despiadada nos expresa, con todos los matices ideológicos que hay dentro del elenco, que no es un elenco homogéneo. En ese sentido decidimos encarar la cuestión de la ubicación histórica valientemente. Si bien la obra no es histórica, decidimos no escamotear lo que, en definitiva, es la opinión de la autora sobre una época. Griselda, al colocar la acción en aquellos tiempos, lo que hace es sacarla de los nuestros, en primer término. Y en segundo, hablar de una época donde la muerte tenía sentido. La pelea estaba abiertamente planteada. La muerte tenía un significado y una presencia cotidiana. Era violenta, ideológica. Nosotros discutimos todo esto, y discutimos la realidad política del momento, que era tan fuerte. Como método, en mis ensayos siempre lo hago. Parto de hablar de lo que nos pasa aquí y ahora, tanto en lo personal como en lo colectivo.

Después de esta etapa de discusión ideológica en general, empezamos a discutir lo que creíamos que quería decir la obra, a qué se refería. Así construimos una teoría, que nunca hablamos con Griselda porque es una hipótesis de trabajo que creemos no se superpone con la obra, sino que la organiza para nosotros mismos y para el trabajo de la actuación y la dirección.

La hipótesis es que en la obra hay dos fuerzas muy claramente establecidas. Una la de la represión; la otra, la de la pelea, la de la lucha por vencer ese poder absoluto que ejerce la represión. Esto está encarado en el personaje de la protagonista, Dolores, por un lado, y el gran señor, Don Benigno, por el otro. En el mejor estilo de Griselda, ambos nombres tienen mucha importancia. Dolores es la mujer destinada a ser sometida, y ella decide que no va a seguir ese destino. Va a escapar pero no por afán de destruir a su padre, sino para construirse ella misma. Y esto lo hace a través del amor, del encuentro con Rafael que le prueba que la dignidad, aún en las peores condiciones, es posible. Pero Dolores y Rafael, esa pareja romántica que quiere salvarse por el amor y por los valores morales, es destruida. A Rafael lo mata Benigno. Pero el triunfo es de Dolores, desde el momento en que logra hacer lo que ella cree que es verdad. Por eso la obra termina con Dolores gritando la verdad contra el silencio, contra el ocultamiento, queriendo ver el cadáver del amado, que se prendan las luces, que se diga todo lo que se tenga que decir, que se acuse a los culpables.

A estas conclusiones no se llega fácilmente. Hubo opiniones que consideraban que la obra era una historia de amor romántico-trágica. En un momento de la discusión un elemento muy importante fue que todos los demás personajes, fuera del padre (el poder) y los amantes (los rebeldes), tomaron posición en relación con el conflicto. Eso nos hacía solidarios o cómplices de una posición o la otra. En el caso de Dolores y Rafael, lo que los hace solidarios puede ser perfectamente otra cosa y no el amor, y no cambia por eso la obra. Y esto nos llevó a inclinarnos más por la rebeldía que por el tema del amor. Y lo digo porque *La Malasangre* es una obra atravesada por pasiones amorosas de todo tipo. Hay inclinaciones perversas. Hay una clara relación edípica entre el padre y la hija. Hay una relación terriblemente siniestra entre la madre y la hija. La hija ve en su madre un espejo horroroso de lo que ella podría llegar a ser si se sometiera al poder del padre. Hay también un criador que es el ejecutor, el verdugo, el brazo armado de Benigno (es el que mata a Rafael); que tiene sus matices dado que ama, de la manera que puede, a Dolores. En realidad todo el mundo ama a Dolores, excepto su madre. Y a Dolores no le falta amor, precisamente. Lo que le falta es poder de decisión.

Otra estructura muy interesante que encontramos se da en una frase de Dolores, cuando dice: "Mi padre hace proyectos sobre las personas, y las personas dicen sí". Don Benigno tie-

ne, efectivamente, su proyecto sobre la vida de Dolores que consiste en seducirla y después casarla. Con estas dos instancias se cumpliría lo que él llama: *el orden y la ley*. Esto nos lleva a otro aspecto de la obra: el tema de la mujer, porque, efectivamente, el orden y la ley han funcionado siempre para que la mujer cumpla un determinado rol social. Los hombres también, pero está más agudizado en la mujer. Y Griselda — como mujer — puede describir con exactitud este proceso. Es por eso que la pelea de Dolores no es sólo contra la instancia suprema del poder, sino también contra esas instituciones que la fuerzan a convertirse en un ser obediente, sumiso y traidor, como su madre, que es quien traiciona a Dolores porque, en ella, esas instancias se han cumplido como la sociedad exige que se cumplan. Y ella es una de sus víctimas. Ella: la madre. Claro que, de modo manifiesto, Rafael es la víctima principal, dado que pierde su vida. Hay diferentes formas de ser víctima del poder: una es dar la vida, otra es entregarla en sentido moral, es decir: aceptar, dejando de lado la dignidad, la integridad, la solidaridad, el amor; en fin: todos los elementos positivos que hacen a la constitución de una persona. Esto nosotros lo apreciamos en relación al trabajo técnico, pensando en cómo empezar a encarnar los personajes, en cómo construir la puesta. Por ello planteamos ejercicios de todo. Este fue el trabajo de mesa, pero hu-

bo otro, más técnico, que fue intentar saber qué pasaba en cada escena, dividirla por unidades y averiguar qué ocurría en cada unidad, y como jugaban en cada escena. Los actos son dos, pero en realidad la obra está dividida en ocho escenas. Y lo importante era ver cómo se iban desarrollando esas ocho partes. Teníamos que descubrir cómo esas fuerzas opuestas entraban en contacto, en cada una de las ocho escenas. Terminado el trabajo de mesa, que nos llevó aproximadamente una semana, pasamos a los ejercicios.

5. LOS PRIMEROS EJERCICIOS.

L.Y.: Empezamos por el trabajo personal, haciendo que los actores hablen de sí mismos, que trabajen sobre sus propias historias, sus propios recuerdos, sus propias sensaciones, sus propios deseos. Empezamos una serie de ejercicios individuales. Pasaban uno por uno y cumplían determinadas pautas que yo les daba. Esto tiene que ver con el concepto de tratar de construir la historia anterior de la obra. De cada personaje. En general esto se hace de una manera demasiado racional, que después no necesariamente sirve al trabajo. Lo que me interesaba de estos ejercicios era que los actores fueran imaginando en acción. Es decir, que si hablaban de cómo había sido su infancia, estuvieran trabajando, comprometidos emocionalmente en la construcción de esa historia. Además, como todavía estaban en el terreno de

lo personal, ellos iban relacionando o privilegiando momentos de su vida en función de la construcción de las historias.

S.S.: Empezamos a trabajar con lo personal, con la propia historia. Después pasamos directamente al trabajo de la obra. Esto, única y exclusivamente por un problema de producción. Porque el proceso hubiese sido de trabajo de improvisación de las escenas y recién después integrar el texto. Con dos meses de trabajo no hay tiempo, cuando entrás en el sistema económico de la producción... Bueno, la realidad es la única verdad, y te tenés que limitar a esa realidad; nos hubiese gustado tener treinta días más de trabajo, pero hubo que limitar ese proceso a sesenta días.

S.L.: Con este espectáculo yo me zambullí desde el principio y no soy consciente del cómo ni de dónde fueron extraídas las imágenes que yo veía en forma tan precisa. Esa primera etapa no me provocó ningún tipo de dudas; después sí, claro, vienen todas las dudas, cuando tenés que acomodar todo ese bagaje al texto, al transcurrir de la obra. Lo que a mí me surgió del personaje, emergió sin dificultad, como una especie de sueño, de pesadilla, de cosa que salía sola; no tuve que pensar.

L.Y.: Uno de los trabajos fue imaginar la casa. Entonces, claro, se imaginaban elementos propios, sensaciones propias de imágenes propias. Cómo era la relación familiar, cómo eran los vínculos. Imaginaban a partir de sus propios vínculos familiares; y los enfrentaban. Hicimos ejercicios de enfrentamiento. Dos actores hablaban enfrentados con personas; no con el actor que tenían enfrente sino con personas reales, imaginadas y proyectadas en el actor que tenían enfrente. Y si Soledad estaba frente a Piri, Piri hablaba con su hija real y Soledad con su madre real y eso nos servía para construir el vínculo mucho más fuertemente. Esto no quiere decir que la hija de Piri sea como es Dolores, ni que la madre de Soledad sea como Candelaria; pero ese encuentro vincular nos permitió en la evaluación sacar elementos que nos sirvieron para la construcción de los vínculos. Resumiendo: hicimos historias anteriores, construcción de la historia, construcción de los vínculos y construcción de la rutina de la cosa, es decir: qué hace la gente cuando pasa por los conflictos explicitados en la obra: hicimos comidas, fiestas, visitas nocturnas. Qué piensan los actores y qué piensan los personajes cuando están solos. Tratamos de explicarlo, de sacarlo afuera. Es una parte muy riesgosa del trabajo. Tiene que ver teóricamente con el famoso ejercicio de los momentos privados,

pero es una variante. También incluimos los sueños, sueños imaginarios, con algún componente real.

6.- El período de las improvisaciones.

L.Y.: Acá se puede hacer una gran división; en la primera etapa se trabajó la vida consciente de los personajes, la vida de relación. En la segunda, la vida secreta, se decir: el pensamiento. La tercera etapa fue la modesta incursión en el inconsciente, en los sueños. Fue particularmente interesante en el caso de la madre, porque en ellos apareció un comportamiento de locura. Como todos estos ejercicios se trabajan en acción, aparecen propuestas de imágenes que son extraordinariamente ricas y que siempre se incluyen en la puesta. Esto, mucha gente cree que puede estar imaginado por mí e impuesto al actor. En general surge de esta indagación en sus comportamientos más íntimos, y posteriormente en los del personaje, que entonces abandona las conductas más convencionales, e ingresa en un mundo en el que empieza a comportarse de una manera poco convencional, y eso alimenta la puesta, creo que es la parte más rica de todos nosotros y que les gusta a los espectadores porque encuentran en esas imágenes un poco insólitas su propio secreto. En estas etapas que estuve describiendo es difícil decir dónde empieza la construcción del personaje, porque aún cuando todavía estamos hablando de los actores, esa construcción ya comienza, y esto lo vamos rescatando y fijando en la evaluación. Tal cosa sirve, tal otra no, y se va incorporando de tal manera que al día siguiente, y en el ejercicio siguiente, el actor ya selecciona inconscientemente, sabe más, tiene una eficacia en su dirección. Cuando terminamos esta etapa ya hay una idea de cómo son los personajes. Entonces entramos en lo que tradicionalmente se llaman improvisaciones, que son situaciones planteadas con consignas dadas por mí (en general, a veces por los actores) que se parecen por los conflictos, por los climas, por los objetivos, a las que cada personaje tiene que cumplir. En mi opinión las improvisaciones deben ser largas. El tiempo es muy importante. Que pase el tiempo y llegue un momento en que los actores no sepan realmente qué hacer. Es así como empiezan a aparecer las cosas más interesantes: cuando se ha terminado lo más obvio. Cuando se plantea la improvisación, como son actores de mucho oficio, ya tienen una idea de cómo resolverla, pero cuando esto se ha cumplido es el momento justo en que empieza la mejor parte del trabajo, cuando ya se saben muy bien qué hacer, ahí sí se vuelven muy creativos.



L.M.: La improvisación me parece que es la única forma de acercarse a la creación de una obra; y en general creo que no hay otra forma de hacer una aproximación a una obra de Griselda que no sea buscando varios sectores, tratando de bordear los personajes y crear los climas. Los climas hay que crearlos, porque ella sugiere situaciones extremas desde el principio, entonces se trata de buscar los elementos que compongan un clima de acuerdo a eso. Soy partidario de la improvisación, yo creo en el ensayo aproximativo, incluso para el cine.

P.C.: Los actores somos, en las improvisaciones, aficionados a competir con los autores. Empezamos a hacer literatura, hablamos mucho y mostramos nuestra inteligencia, o nuestro humor. Es paradójico, pero es una defensa.

O.M.: Hay otro elemento: nosotros, si no tenemos partitura, nos volvemos inseguros. Las improvisaciones tienden a insegurizarnos, aún al más pintado: 'Entonces uno sale a hacer no sabe qué. Y aparece el aferrarse a lo que uno tiene más a mano, a lo que uno sabe que maneja, a lo que tu propio instrumento te facilita, y entonces se superficializa. La propuesta de Laura es, pues, trabajar sobre un mundo no real, un mundo de pesadilla. Nosotros intuimos en algunos casos qué era lo que Laura se proponía con todo este trabajo que duró un mes, pero, digamos, la que tenía pautado el desarrollo, la intensidad y el espíritu que debía conseguirse colectivamente era Laura. Creo que globalmente a lo que se tendió es a un acercamiento al mundo de la obra, al mundo subterráneo, al mundo de lo que no se dice, al mundo de lo que no

ocurre pero justifica lo que ocurre; porque lo que ocurre es de tal magnitud, de tal fiera, de tal irracionalidad (la vida misma) que no es lo que estamos acostumbrados a ver en el escenario; entonces es imposible abordar esta obra desde las situaciones propiamente dichas, porque uno tiene inmediatamente a convencionalizar algo que no es convencional; es extremo.

L.Y.: En una improvisación planteamos que Benigno llamaba a su mujer a su cuarto engañándola en el sentido de darle a entender que iba a acostarse con ella (una de las cosas que planteamos en ese vínculo era que no había relación sexual) y su objetivo era en realidad humillarla manoseándola, vejándola sexualmente en presencia de Fermín. Ese era el planteo de la improvisación. No todos los actores sabían lo que iba a pasar. Estos tres actores que intervenían no lo sabían. Ni lo sabía Benigno, el motor de la improvisación. En un momento la acción se volvió terriblemente violenta, Fermín comenzó a desnudar a Candelaria, ésta entró en estado de pánico y Benigno de enorme placer. A mí me pareció que la improvisación se había cumplido y le pedí a Soledad que encendiera la luz general, como signo de que había terminado la improvisación. Y Soledad (es decir, Dolores) interpretó que ella debía entrar en la improvisación, en vez de interrumpirla. Entró como la hija que sorprende una escena terrible entre sus padres. La improvisación cobró un vuelo verdaderamente formidable. La acción transcurría en un tiempo muy anterior al de la obra, cuando Dolores podía tener 8 años, y Dolores entró como una nenita. Ac-



tuó como una criatura espantada por la violencia, la crueldad y el sufrimiento de su madre. Su impulso fue protegerla, abrazarla; en tanto que en Candelaria surgió un impulso asesino hacia su hija: intentó matarla, empezó a apretarle con fuerza la garganta. El padre apareció y las mandó a dormir como si nada hubiera pasado. Cumplió con las dos mujeres, no sólo la humillación y la destrucción de su mujer, sino también la de su hija. Y cuando vio a las dos hechas pedazos, con una enorme satisfacción las abrazó y las mandó a dormir en paz. Fue una improvisación muy rica. Después analizamos la conducta de Soledad al no entender mi orden en lo aparente, aunque sí en lo profundo.

S.S.: Fundamentalmente, trabajé con mi madre. Ella fue la movilizadora de muchos estados míos. Mi madre es un gran paquete en mi vida. Se pegó un tiro hace dos años. Elegí a mi vieja, y creo que no es casual que a partir de un ejercicio que hizo Piri yo comprendiera el lenguaje de la obra. Ese ejercicio era una situación donde Susana hacía un momento privado de Calendaria. Donde coincidentemente hacía las mismas cosas que mi vieja. El impacto fue muy fuerte. Un gran encuentro. Lo que me emocionó de todo ese trabajo fue el tratar permanentemente. Yo creo que si este espectáculo tiene un lenguaje, es éste: no parar de emanar permanentemente una energía, y lo que consiguió Piri precisamente era eso, era no parar y permanentemente brotar y brotar, y, a partir de que uno ve brotando al otro, exteriorizarlo y mostrarlo orgánicamente. Es decir: todo lo que pase, traducirlo en acción. Y eso es lo que yo vi en ese ejercicio y me emocionó realmente: de golpe uno puede estar hablando de ciertas cosas desde un lugar orgánico que no tiene nada que ver con ese decir. Hay una escena, cuando Laura organizó un almuerzo (en la obra no se incluyó). La propuesta de la dirección fue hacer un almuerzo en el cual (yo no lo sabía) todos me iban a regalar algo por mi cumpleaños. Festejar el cumpleaños de Dolores. Están todos los personajes en el living de la casa y cada cual inventa un regalo. El último regalo, el que me entrega Fermín, fue un frasco con riñones y sangre: ese momento quedó como final del quinto cuadro, y reproducimos exactamente ese momento.

P.C.: La consigna de la dirección era traducir todo lo que nos ocurriera o que pensáramos, o que nos emocionara, en el nivel en que estuviéramos procesando. Traducirlo en acciones inmediatamente. No quedarse en un estado interno difícil de dilucidar desde afuera. Ahora, traducir situaciones tan límites u oníricas, situaciones realmente extrínsecas de un mundo no



convencional, nos exigía crear o buscar elementos bastante particulares. Entrar casi en una estilización para traducir eso que pensábamos o sentíamos. De allí que se aprovecharan muchas cosas, de las que les pasan a los actores y de las que están en la obra, que con criterio de selección Laura fue ubicando.

7.- La incorporación del texto. El trabajo con la letra.

L.Y.: Esta es la etapa más difícil, más ingrata y dolorosa, no sólo para los actores sino también para el director. Porque todo lo que se creó, todo lo que volamos con la imaginación, con nuestra capacidad creativa, hay que encorsetarlo y ceñirlo a una cosa programada por el autor. Es un paso doloroso porque hay que renunciar a muchísimas cosas, pero no ceder a la tentación de olvidarse de lo que se hizo. Uno se siente tironeado por dos tendencias: la tendencia a no renunciar, a no someterse a la letra, y la tendencia a someterse demasiado. Hay que transar y encontrar un punto de equilibrio donde lo creativo de los actores y del director se encuentre con lo creativo del autor, que está en

la letra. Hay un método de acercamiento a la letra que tiene que ver con el análisis de las unidades. Si el actor está claro de lo que pasa en cada unidad, y cuál es su objetivo, es bastante difícil que la letra no aparezca como tiene que aparecer. Justamente, lo riguroso está ahí, en ceñirse al trabajo de las unidades. Es verdad que no todos son obedientes y mucho menos tratándose de actores de tanta historia profesional. Pero trabajosamente nos vamos poniendo de acuerdo. Y si no lo hacemos, cosa que ha sucedido muchas veces, pactamos. Yo pienso que una puesta en escena es un pacto entre los actores y el director. Un pacto en el que ambas partes ceden y se enriquecen.

O.M.: Podés extractar una especie de sentimiento colectivo, con respecto a lo que a uno le pasó. A mí, por ejemplo, lo que me ocurre en general es que a medida que me acerco a la obra ya hecha me quedo sin palabras, como si todo lo que tengo para decir estuviera dicho allí. Lo que te puedo asegurar es que si es un sentimiento colectivo, es inusual; si uno tuviera que hacer de nuevo lo mismo o firmar el espectáculo con todas sus virtudes



y sus defectos, lo volvería a hacer. Seguramente, como es un trabajo de características creadoras, va a ir sufriendo mutaciones, creo que se va a enriquecer con la frecuentación.

S.S.: Fijáte por ejemplo el caso de Piri: cuando terminó el ejercicio que mencioné antes, Laura me miró y me dijo "esto es la obra". Sin embargo cuando Piri comienza a transitar el texto, empieza a tener inconvenientes, a censurarse, a perjudicar su propio laburo, y a sentir que todo ese material maravilloso que había largado en los trabajos personales no lo podía incluir en su totalidad en la obra.

O.M.: El caso de Piri tiene que ver con la estrechez de su personaje en la obra. No le pasó eso a Soledad porque su personaje tiene un desarrollo donde todo lo que probó puede entrar en algún lugar. Piri creo que había logrado un vuelo hasta, entre comillas, excesivo. Esto ciñe las posibilidades de lo que se puede lograr en escena. El proceso hacia el texto fue gradual. Fue un trabajo de aproximación. Empezamos con las situaciones en general. Alguno decía parte de la letra, otro no, íbamos, veníamos,

volvíamos, duraban lo que duraban orgánicamente. En el trabajo mismo, sacamos las cosas que sobraban, y fuimos llegando al texto insensiblemente, no estudiando para venir a decir la letra casi sin darnos cuenta.

8.- El trabajo con el espacio.

L.Y.: Yo trato de que nunca sea arbitrario. Que los actores tengan un vínculo espacial, además de un vínculo afectivo, psicológico y de acción. Es decir: no es lo mismo que dos actores estén hablando, vinculándose y accionando a treinta centímetros de distancia que a tres metros, o a seis. Para mí eso no tiene mucha importancia. Esto es difícil que el actor lo entienda. En general tiende a dirigirse: cuando se dirige la palabra, dirige el cuerpo junto con ella; y esto no se verifica en la vida. Es una convención teatral. A mí me interesa pelear contra esa convención. Siento que convencionaliza en el sentido de la tradición más chata, más banal.

9.- La escenografía.

L.Y.: Paralelamente al trabajo con los actores está el trabajo con la escenografía. Con Graciela hablamos mucho sobre el tema, nos sentamos a

delirar juntas. Ese es nuestro tipo de trabajo, nuestra manera de trabajar juntas. Casi siempre nos ponemos de acuerdo en algunos puntos esenciales que surgen de esas charlas inconexas, casuales, siempre prolongadas y muy a menudo divertidas. A partir de esos puntos esenciales Graciela comienza a dibujar, a imaginar. Ella, en términos plásticos, me presenta opciones, y de esas opciones yo elijo las que parecen funcionar mejor. Sobre esas opciones ella trabaja nuevamente, las profundiza y finalmente (hasta ahora ha sucedido siempre) llegamos a un acuerdo, a una síntesis. En el caso de *La Malasangre*, pensamos que la obra era tan potente, estaba tan bien estructurada y era tan clara y violenta que debíamos molestarla lo menos posible con escenografía y vestuario. El primer acuerdo fue que todo debía ser muy simple y estricto, tal como es la obra. Como hacemos siempre, nos inspiramos en un pintor. En este caso fue Figari. Tiene la característica de pintar paredes en sus interiores. Paredes lisas, con muy pocos muebles. Ambitos casi vacíos con un par de muebles muy valorizados. Con planos de color, un trabajo de color simple, no porque sea pobre sino por cierta ingenuidad. La ingenuidad de la colonia. De acuerdo a la descripción escenográfica que hace Griselda, esto sucede en una casa, y partiendo de las casas de Figari imaginamos esa casa, un interior. Nos preocupaba que el espacio no fuera un espacio, que tuviera cierta fragmentación, porque en la obra los personajes son conspirativos. Hay una conspiración en torno a Dolores, es traicionada, y esto se cumple a partir del espionaje. De ahí la fragmentación del espacio, el hecho de que no fuera un solo cuarto sino un cuarto central, con dos galerías que se continúan, nos daba la posibilidad de que determinados personajes pudieran ser vistos por otros sin saberlo. Graciela optó por una forma que a mí me interesa mucho: el trabajo con las diagonales, la asimetría; porque de acuerdo a mi formación coreográfica esto es lo más rico. Lo he comprobado en la obra de los grandes maestros. También veníamos de ver un espectáculo, en México, donde había un trabajo vinculado a un espacio asimétrico que nos había impresionado mucho.

10.- La iluminación.

L.Y.: Adoptamos el siguiente criterio: todas las escenas son diurnas menos la escena final que es nocturna. Entonces, la idea fue una luz realista, por así decirlo. Una luz diurna que ilumine en general el espacio y no sectorialmente. Que entre por la ventana, por los pasillos que están como insinuados, y que se difunda.

TEATRO EXPERIMENTAL

Bases para una discusión

No hay zonas valorizadas dramáticamente, todo tiene una misma luz que estaría intensificada por la hora del día en que la acción sucede. Cuando llega la noche, la fuente de luz sería los candelabros; tal vez habría una ligera apoyatura de spots, no lo sabemos todavía. Hay otro hecho vinculado a la luz y a toda la puesta en general, y es que hay siete transiciones entre las ocho escenas, y la resolución que tomamos para estas transiciones, que siempre son un gravísimo problema, fue utilizar un servidor de escena, que vestida (porque es una chica) dispone los tres muebles que usamos. Una vez creado el espacio por Graciela, yo empiezo a ubicar las escenas en zonas. Es decir: considerando que no voy a valorizar zonas por la luz, ni voy a crear zonas dramáticas mediante su uso, debo valorizar esas áreas con el trabajo en el espacio. Entonces algunas escenas suceden en determinados lugares, otras parten de zonas e invaden, y otras ocupan todo el espacio. La disposición de los muebles tiene que ver con esta valorización de las zonas. Los dos sillones y la mesita son los muebles que cambian de lugar, son los que marcan la zona dramática y el punto de partida para los actores. Hay también otro trabajo que tiene que ver con las entradas y salidas. Hay siete entradas y salidas que no se sabe hacia dónde llevan. Lo único que se sabe claramente es que la ventana, la única ventana que se ve, porque hay otras que sólo se sugieren, da al exterior, al patio. Esto no lo exige la acción pero las entradas y salidas no se sabe a dónde llevan. Puede ser al interior de la casa o tal vez al exterior. Están trabajadas en términos de fuerza, de equilibrio espacial, de fuerza dramática. No es lo mismo que un actor entre desde el fondo en esta diagonal tan fuerte que ha creado la escenografía, o que lo haga por la izquierda del proscenio. Como utilizaría nosotros usamos muy

pocas cosas, menos aún de las que pide la autora, que son poquíssimas. Esto también tiene que ver con lo que pretendemos que sea todo el trabajo de la creación de este espectáculo, la sobriedad del espacio, de las acciones, del vestuario, e incluso de la imagen en general. La violencia: ahí es donde está puesto el barroquismo. En la violencia de las emociones.

11.- El sonido.

L.Y.: También allí imperó el criterio de la sobriedad. Con Rubén Schumajer, mi asesor musical, llegamos a la conclusión de que esta obra no tenía música y que sólo hay en ella dos sonidos: el del carro de la muerte, el carro de las cabezas cortadas que pasa y vuelve a pasar durante toda la obra; no es un sonido realista sino que tratamos de encontrar un sonido siniestro; y el otro sonido es el que nos sirve para las transiciones y posiblemente para los finales de acto: un sonido de campanas. Hay también un tercero: dentro de una de las escenas, la madre toca el piano y efectivamente ella lo va a tocar en escena, y lo va a tocar mal, porque el personaje lo hace así. Se ejecutan un vals y un minué que corresponden a la época, seleccionados por Schumajer. Es la única música que hay en la obra, pero en realidad es un ruido. Este personaje tan terrible de Candelaria logra convertir un vals de Schubert en un ruido infernal.

12.- Ante el estreno.

L.Y.: Una cosa que me parece interesante es que charlando con Lautaro, que había hecho con Fernández *El Campo* de Griselda, él me comentó que la propuesta de Fernández en principio había sido olvidarse de las acotaciones del texto (Griselda acota mucho y con precisión) y ver qué pasaba con el trabajo creativo. Cuando finalmente llegaron a tener la puesta bien plantada, se dieron cuenta de que sin querer habían llegado a cumplir con las acotaciones del libro.

A mí me ha pasado ahora, después de dos meses de ensayo, releer una acotación casi olvidada, y me deslumbra porque es exactamente lo que había que hacer.

O.M.: La etapa alegre del trabajo ha terminado. Estamos a veinte días del estreno. Empieza la invasión de lo técnico y empiezan nuestros miedos. Unos nos deprimimos, otros nos histerezamos, o nos enojamos, o nos enfermamos. El trabajo se hace más angustioso, más difícil de manejar. El tiempo se convierte en un enemigo.

L.M.: Aunque lo hemos hecho bien, a la hora de la verdad sentimos que nos faltó tiempo para tocar todos los puntos, para sacar todo el jugo que puede dar esta experiencia. Pero de todas maneras estamos ya tan impregnados del tono, del estilo, del ritmo, de la intensidad de la obra que esto va a surgir espontáneamente a lo largo de las funciones. Por otro lado soy partidario de una puesta lo más elástica posible, porque justamente yo soy un improvisador nato, me encanta cambiar, tener siempre momentos sorpresivos, incluso para mí mismo.

13.- La autora ante la puesta.

G.G.: Creo que el trabajo de Laura Yusem tiene la temperatura justa, es decir, el clima estético y pasional que permite el paso del pensamiento de la obra. Recreó un lenguaje escénico que imaginó sobre las propuestas del texto y las enriqueció. Por supuesto, yo estoy comprometida emocionalmente con el espectáculo y si esto me veda el elogio, creo también que es lo mejor que puedo decir sobre la puesta de Laura Yusem; este compromiso emocional surge de sentir que el texto cobra otra dimensión sobre el escenario, que se corporiza en el tiempo y en el espacio con una fuerza y un vigor sólo posibles a través de un trabajo de puesta que interpreta, pero que a su vez imagina y enriquece; y en esto incluyo la escenografía, vestuario y luces de Graciela Galán, cuya austera belleza me conmovió; y la actuación de los intérpretes. Si cada autor tiene su puesta imaginada cuando escribe su obra, lo mejor que puede sucederle cuando la ve corporizada sobre el escenario es que esa corporización borre lo que imaginó. Y que cuando vuelva a releer su texto sean las imágenes que le brindó el escenario las que surjan, las que le hablen con su realidad y su belleza. Lo mejor, porque en ese momento se dará cuenta de que ha cumplido su destino de dramaturgo o dramaturga: su trabajo ha dejado de pertenecerle, alguien — en este caso Laura Yusem — ha creado una obra donde una puede reconocerse pero que ya pertenece a todos los que la han visto.



*Nereida Bar
Gastón Breyer*

En oportunidad de la organización, por parte de *Teatro Abierto/82* de un ciclo de Teatro Experimental, se planteó de hecho la cuestión de definir, en extensión e intención, el término. Pero la discusión —polémica de vieja data— se oscureció entre pareceres, intuiciones y deseos... T.E. y vanguardia... T.E. y teatro del absurdo... y happening... y etc. etc.

Con el ánimo de ordenar el material para plantear la discusión seriamente acercamos las siguientes consideraciones.

FICHA TECNICA:

Elenco por orden de aparición:

Benigno: Lautaro Murúa
Candelaria: Susana Lanteri
Fermín: Patricio Contreras
Rafael: Oscar Martínez
Dolores: Soledad Silveyra
Juan Pedro de los Campos Dorados: Danilo Devizia
Servidora de escena: Marisa García
Escenografía, vestuario e iluminación: Graciela Galán
Asistente de dirección: Ernesto Korovsky
Asist. de escenografía: Mabel Pena
Asesor musical: Rubén Schumajer
Producción ejecutiva: Ana Blutrach
Realización de vestuario: Jorge Micheli y Alfredo Bologna
Realización de escenografía: Cirilo Burgos
Dirección general: Laura Yusem

¿Qué es el Teatro Experimental?

Digamos primero qué no es el T.E. El T.E. no es un movimiento, ni una escuela, ni un ismo, ni una moda. Aunque de todo ello algo puede tener. El T.E. no se fecha en la historia, porque él puede aparecer en cualquier momento. Cumplidas ciertas condiciones metodológicas, el T.E. puede darse como un fenómeno independiente del tiempo. En el Extremo Oriente, en la Comedia del Arte, en O'Neill, en Pirandello, en Ibsen y hasta en Séneca hay comprobantes de T.E.

El T.E. tampoco tiene nada que ver con el llamado teatro de protesta, de compromiso, disconformista, de cuestionamiento o de vanguardia, aunque haya puntos de contacto, direcciones paralelas o coincidencias, porque en el T.E. no tienen, en principio, cabida ni las ideologías ni las temáticas. El T.E. no reniega de ellas pero no son su cometido básico. El T.E. —digámoslo de entrada— no se define por un contenido.

El T.E. deslinda responsabilidades. Por una parte toma distancia respecto del teatro tradicional, clásico o naturalista, al liberarse de la obsesión referencial y especular (el teatro espejo del mundo). Tampoco reniega el T.E. de la realidad, pero desborda la ecuación referencial. Por eso T.E. puede ser naturalista o mágico, de psicoanálisis o simplemente lúdico.

El T.E. se distancia, otra vez, del llamado Teatro del Absurdo. El trata-



miento que éste hace del lenguaje al T.E. le parece frívolo y errado. Frente a la "crisis del lenguaje" y la "incomunicación humana" se echa de menos la falta de coherencia y de sinceridad expositiva del Teatro del Absurdo. Si las sillas han de quedar siempre vacías, no se entiende bien para qué o para quién escribe Ionesco.

¿Qué es entonces el T.E.?

Diremos sí: es aquel que experimenta. Y diremos: experimentar es llevar a cabo un experimento. Y experimento es un acontecimiento provocado ad hoc, a partir de un programa explícito, con un marco de referencia, con parámetros determinados en cuanto a su morfología y cuyo fin es evidenciar comportamientos-resultados que den respuesta a la pregunta

de partida y después, inducir conclusiones generales y legales.

Como tal, el experimento implica un vector lineal, concretado en una metodología de diseño, con entrada de datos, metabolismo o procesamiento y salida de datos (producto-respuesta). El marco de los parámetros — como estructura lógica — debe decir el qué se experimenta, el cómo, el cuándo, el dónde, el por qué y el para qué. La pregunta debe ser unívoca y simple y la respuesta debe ser simple y unívoca. El experimento —según la ciencia fáctica— debe garantizar repetibilidad, universalidad, objetividad, sistematicidad, control y metaproceso. Con esto parece que estamos de lleno en la ciencia.

Ahora bien, ¿puede o debe un hecho escénico ubicarse en ese nivel de la ciencia e instrumentarse con esa metodología? ¿Es legítimo pedir tanto? Más aún: ¿es legítimo pagar tanto? ¿Sofharemos otra vez con actores-marionetas? Sabemos que la máquina puede ya escribir libretos y que lo hace pasablemente bien. ¿Sustituirá la ciencia a la literatura o la técnica al hombre?

Sin embargo, por ahí vamos por mal camino. La dicotomía arte-ciencia pertenece al pasado positivista, ya no se lee igual. Sabemos que hay tanta precisión y cálculo en el gesto final del actor con el cual cae el telón como en el laboratorio del químico; y hay tanta fantasía en la sintaxis del algebrista como en toda la obra de Molière. Nos cercioramos y nos tranquilizamos. Lo que distingue al T.E. no es una pretensión cientificista y el sistema y el orden y la claridad de pensamiento que él pretende no son privativos del científico, ¡ni mucho menos!

Entonces ¿qué es el T.E.?

T.E. es el que acepta una metodología de diseño, como proceso de "caja transparente" que tiende al algoritmo y que acepta un status ontológico de evento-objeto. El proceso debe cumplir conscientemente con los momentos de todo diseño, a saber: bolsa de datos, tematización y nominación,

problematización o litis, programación de las alternativas o estrategias posibles, toma de decisiones o sea desenlace, construcción del modelo o sea redacción del texto, puesta en escena, evaluación objetiva y metaproceso.

El componente fundamental que caracteriza al T.E. es la explicitación de su lógica interna y de lo que se propone analizar, la aclaración de los factores o parámetros en juego, de su combinatoria sintáctica y de sus connotaciones de tiempo y espacio. A partir de una pregunta y de una ley de construcción, el T.E. busca, plantea, opera, encuentra, dice, evalúa.

La coherencia interna garantiza un alto grado de sistematicidad compatible con un alto grado de libre invención. Se cumple aquí la llamada "Ley de la Medida Estética" de Birkhoff: a más factores de complejidad, diversi-

dad o libertad, más factores de orden. De ese modo el azar y el libre juego entre los factores tienen en el T.E. su lugar garantizado. Las pulidas y ascéticas sintaxis albergan cómodamente fantasía de magia.

Desbordando viejas contraposiciones de ciencia-arte, se redefine y practica una heurística de máximo rigor y de alegre decorado.

El T.E. exige poner las cartas sobre la mesa: saber qué se quiere analizar o descubrir y decirlo sin vueltas, escribir con claridad todo y nada más que lo pertinente, no dar por sobreentendido nada, delimitar los factores-actantes (o sea los "términos en...emas" — morfemas, semantemas, mimemas, etc. — que son como las unidades operativas del cálculo semántico), desglosar bien las diversas "semias" (lenguajes-códigos) para analizar su interdependencia, palear y ritmar el proceso, atender a lo producido y

justarlo en función de los datos de partida y sin intromisiones subjetivas. La lógica interna, el respeto por las leyes del juego libremente seleccionadas y la evaluación legal... son las exigencias del experimento teatral asumido.

Una segunda característica define al T.E.: su estructura trinomial, cumplida en tres tiempos. Con esto deslinda, una vez más, su territorio.

En un primer momento, el T.E. explicita su programa, tal como pretendimos puntualizarlo más arriba. Esta formalización implica un discurso teórico, un "manifiesto" o exposición de deseos o propuesta.

En un segundo momento, el T.E. efectiviza su pensamiento y materializa este modelo sobre el escenario en una puesta en escena, con todas las de la ley. Verticaliza un texto o libreto a través del actor.

En un tercer tiempo, evalúa, ratifica o rectifica conclusiones y expectativas, generaliza normas por inducción, hace el metaproceso y se prepara para eslabonar con la próxima oportunidad.

Los momentos pueden ser eventos continuos o separados, pero deben ser reflexivos. No tienen necesariamente por qué sucederse en contigüidad; de hecho pueden alternar en lapsos de años y ser protagonizados por agentes que ni se conocen.

La hipótesis —lo que se desea averiguar e investigar y poner a prueba, o sea el "tema-problema"— debe ser enunciada con exactitud. Los factores, como términos atómicos, deben ser acotados severamente.

Si uno de los tres momentos se omite, no hay T.E. Si la hipótesis queda en intuiciones vagas o si el experimento se cumple empíricamente, al tanteo, no hay T.E.

El T.E. no es un "acaso" de amateur, ni un happening de salón, ni un alarde de protesta. Mucho más que todo eso y todo otra cosa, el T.E. está en la otra cara del juego improvisado, del golpe de ingenio, de la humorada negra o del alarde visual.

Finalmente, la nota que culmina y distingue al T.E. es la exigencia de evaluación objetiva de los resultados en función de las premisas. No hay lugar para pareceres o gustos. La verdad no está en la aquiescencia del receptor ni menos en la del emisor. El sistema y su solidez es el patrón que mide, no la ética ni la estética. El T.E. es neutro y aséptico, en ese sentido.

A título ilustrativo enunciamos a continuación una serie de aperturas, como posibles puntos de partida, para programas de T.E.; las clases de temarios han sido agrupados en función del agente desencadenante o responsable del experimento, según sea un Autor, un Actor, una Puesta en Escena o una Concepción fundante.



El Plauto. Versión de Roberto Villanueva. 1978.



Jorge Petraglia. *Krapp* de S. Beckett. 1966.

A PARTIR DEL AUTOR

Antecedentes: Tardieu, Mallarmé, Kafka, los retóricos y los lingüistas contemporáneos, Propp, Abel, Moreno, Maurice Blanchot, Octavio Paz, etc.

El autor en el teatro clásico, tanto occidental como oriental, sigue siendo el detonante del hecho escénico. El texto nace y pervive como factor preponderante y base de referencia del mensaje. Pero, el T.E. al desentenderse, en principio, de la obsesión ideológico-temática, al trasladar el acento del qué al cómo, supera lo narrativo-aneecdótico y se apoya en lo estructural. De ahí la conveniencia para un programa de T.E., de tomar temáticas ya conocidas, por ejemplo: el fondo de la fábula popular, la mitología, las parábolas, historias y leyendas. El sistema sustituye al tema. De lo semántico se gira a lo morfológico y sintáctico.

El autor que acepta esta restricción cobra con creces en el inagotable reservorio de la combinatoria lingüística. Varias opciones interesantes se abren.

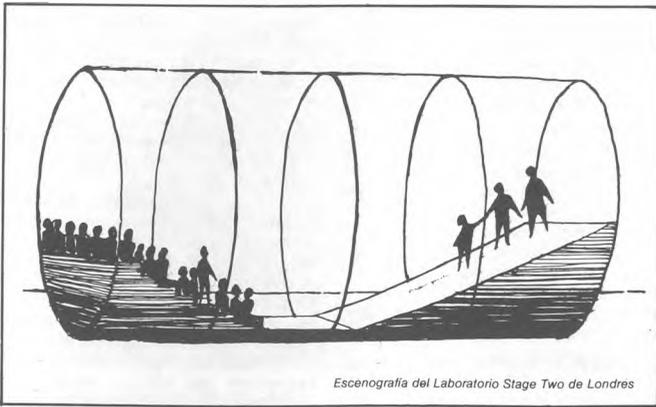
Por ejemplo, llevar adelante un planteo básicamente heurístico (estrategias de invención y resolución, a partir de la totalidad psíquica del creador), desarrollando el álgebra de las vías alternativas de desenlace de un conflicto tipo dado. La obra de Tardieu —curiosamente olvidada entre nuestros hombres de teatro— presenta al respecto experimentos de primer orden.

El autor puede experimentar prioritariamente con la dialéctica del significativo-significado. Al trabajar en un plano estructural, son los morfemas (unidades mínimas de significado en una lengua, categoría casi superpuesta al concepto de palabra) los factores del juego. A partir de esa base puede el autor experimentar el riquísimo contrapunto entre diversos niveles de un mismo lenguaje: el nivel coloquial urbano, una jerga tecnológica y los idiolectos como sublenguajes privados del personaje o de los mismos actores.

A PARTIR DEL ACTOR

Antecedentes: el Bauhaus (Weininger, Molnar, Schlemmer, Loew, Klee, etc.), algunas propuestas de Meyerhold y su círculo, Grodowski, etc.

El actor es —y será— centro de convergencia-eycción del más complejo espectro de semias que puede desplegar la naturaleza y la cultura. Ocupa el lugar de un hombre, habla y dice, calla y piensa, emite sonidos, se mueve, gesticula y hace visajes, se desplaza y manipula instrumentos, fabrica y destruye, usa y



Escenografía del Laboratorio Stage Two de Londres

gasta, activa y desactiva lugares, habita sitios, mira y ve, reflexiona, imagina, recuerda, olvida, imita...

Las semias (lenguajes vocales, posturales, gestuales, escritos, artificiosos y/o herméticos, etc.) pueden, asumidos por el actor, compaginarse en linealidad o superponerse, o sustituirse o entrar en recíproco conflicto y negarse. El actor tiene en sus manos esta ruleta sorprendente. Puede hacer propuestas de T.E. de enorme interés e insospechadas consecuencias. Veamos alguna.

Una vía de trabajo consistiría en partir de los fonemas (sonidos irreductibles y sin significado, propios de una lengua) y analizar el juego implícito de sus alófonos, como variaciones del fonema según su ubicación dentro de la oración o la palabra. Por ejemplo, las variaciones fónicas del "te" en: "te pido me des un poco más de té". La dinámica de la elocución sólo puede analizarse in vivo, sobre el escenario, es una oportunidad que no debiera desperdiciarse. Si a ello se suman las variaciones notables de los idiolectos particulares de cada habitante, el camino promete encuentros inéditos, insospechados.

Otra vía de acción pone en juego la sonoridad del órgano humano, en cotejo con otras fuentes (ruidos mecánicos, naturales, sonidos instrumentales musicales, electrónicos). Introduciendo convenientes esquemas sintácticos de combinación de semias, intensidad y ritmo se pueden proponer "frases mixtas" y discursos originales.

Del texto significativo —lingüístico y referencial— plenamente anecdótico se pasa insensiblemente a planos cada vez menos explícitos pero más abiertos a la plurisemia, a secuencias fónicas, cadencias, melopeas, rimas percusivas y de encantamiento y ritmos estáticos, que nos retrotraen a los balbuceos de la especie, las fórmulas soterológicas de la tribu y los fondos de la tierra.

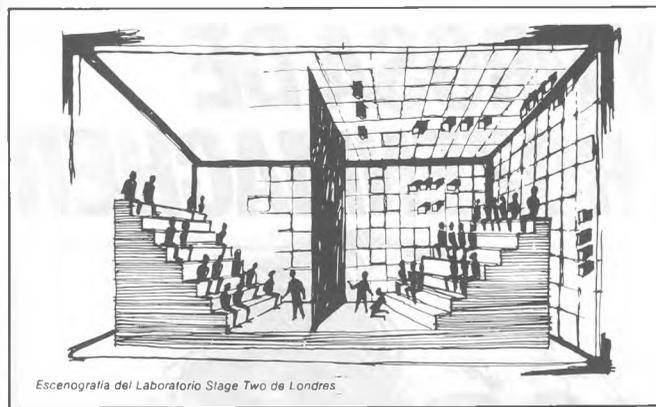
A PARTIR DE LA PUESTA EN ESCENA

Antecedentes: Appia, Meyerhold, Jarry, Artaud, el Bauhaus, los constructivistas (Tatlin, Tairoff, Evreinoff, Wesnin, etc.), Dadá, los talleres contemporáneos, el teatro independiente, etc.

El programa aúna esfuerzos del Director y del Escenógrafo. Como punto de partida la base más sólida pareciera poderla dar una disciplina extraescénica, la "Ekística", ciencia del habitar del hombre, del manejo y uso del espacio por él y de la casa humana.

Es estudio de los circuitos —principios del habitar, análisis de la activación de lugares, definición de territorios, radicación en sitios, estructuración ideal de paisajes desde estos asentamientos, etc., etc., importa un capítulo que, día a día, cobra más significación para una teoría de la puesta en escena.

El director, gran maestro de ceremonia, conjugará en un todo de lectura redonda, la pluralidad de cana-



Escenografía del Laboratorio Stage Two de Londres

les, códigos y mensajes que proveen los actores, el texto, los subtextos y los técnicos.

El T.E. tiene en la puesta a prueba de los espacios inéditos de la escena un campo inapreciable de investigación: los espacios tradicionales u ortodoxos, con sus limitaciones y artificialidades (escenarios "a la italiana") ya están agotados. Provenientes de áreas extrateatrales como son la ópera y el concierto, siempre han malalojado al texto oral, deformando al actor y amañando la puesta en escena. Los novísimos escenarios centrales (circulares o arenas), bifrontales (Picadero), en L (teatro Noh), plurales (Tlaxcala), multivocos (polivalentes y/o variables), etc., etc., abren un abanico de brillantes experiencias a realizar.

Pero estas experiencias, para ser válidas como tales, deben programarse, de lo contrario son meros ejercicios gratuitos que no pueden ni rectificarse ni ratificarse. Aquí, una vez más debe primar el método y la acción conjugada.

A PARTIR DE UNA CONCEPCION FUNDANTE

Antecedentes: arte conceptual, poesía experimental, Octavio Paz y Blanchot, la retórica moderna, Richards, etc.

Llegamos al punto donde el enfoque es de fondo.

El T.E. pide redefinir al teatro como autoreflexión. Como contenido del hecho escénico: asumirse a sí mismo. Se propone la más lúcida —despiadada y piadosa— indagatoria acerca de la función escénica como estadio del hombre social, nivel antropológico, clivaje entre el zoon y en antropos.

Si el psicoanálisis quiere ver en "la palabra" el acto constituyente primero de la familia humana (despegue respecto de la horda); y la Ekística hace lo propio con la inauguración de la categoría de "la casa", nosotros proponemos que el tercer momento o factor esté dado por "la escena" que, a fin de cuentas, no es más ni menos que "la palabra + la casa".

¿La escena constituyente de la realidad humana? ¡No su espejo! Se invierten los papeles. El hombre representa al actor. El actor ergonómico cotidiano sucede al gesto de expresión y mensaje.

¿Pero cómo cerciorarnos de las intuiciones pasionarias?

El T.E. propone entonces —retomando el teorema del arte conceptual— pasar del "teatro-producto" al "teatro como idea" y de éste al "teatro como idea como idea". El teatro como idea de sí mismo.

A partir de esta propuesta la escenificación pone al descubierto la necesidad de redefinir dos nociones fundantes: Espectáculo y Teatralidad, ambas desjerarquizadas por el teatro de Occidente.

El T.E. señala su cometido en la desocultación —en toma de flash instantáneo— del momento, cuándo y

dónde, se pasa del acto efectivo y utilitario propio de la cotidianeidad, al acto puro y concreto de la escena. A continuación, el T.E. desarrolla explícitamente ese instante configurador. A lo largo de la función escénica —por debajo y paralelamente al desenvolvimiento de la ficción o anécdota del libreto— el T.E. pone en evidencia ese instante, pero ahora en cámara lenta, para desplegarlo ante los ojos del espectador, hacer su mostración y permitir su captación. Mostrar cómo nace, crece y deviene maduro un acto de pura y concreta Teatralidad, por obra de haber sido sustituida la cotidianeidad por la categoría del Espectáculo.

Las experiencias más oportunas aquí tienden a verificar cómo interactúan los diversos semias-códigos somáticos, verbales, posturales, ergonómicos, etc. Se comienza definiendo las respectivas unidades (tratándose del código de la mímica, serán "mimemas"; en el caso del código postural o gestual serán "gestomas"). A través de redes sintácticas progresivamente complejas se asocian a niveles de estructuración más y más englobantes. Mirando a través de la tupida red, filtrando por los espacios lacunarios, la atención vigilante del estructuralista detectará las condiciones innatas de las categorías de Espectáculo y Teatralidad.

La recopilación de antecedentes capitaliza antigua sabiduría: los "mantras" de la India, las semias de profesión y los códigos de cónclaves, tales como los del ghetto, de los sicilianos o de los trapenses. También entrarán en este análisis códigos herméticos de mánica o profecía, como el I Ching e incluso lenguajes cifrados y zoológicos.

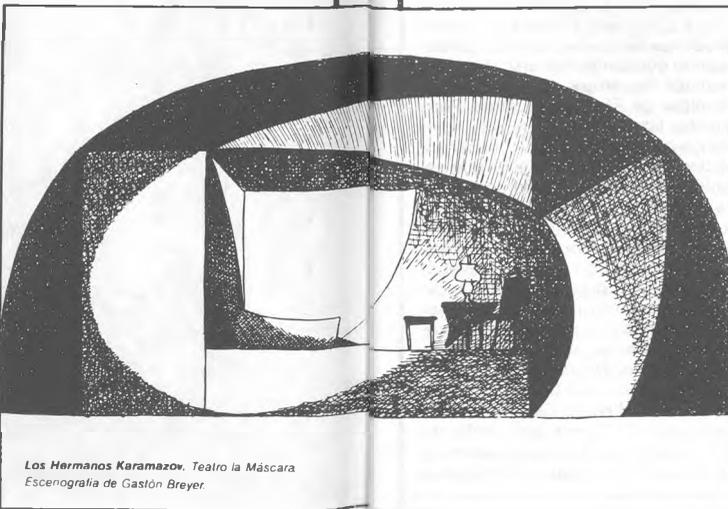
En todas estas técnicas del mensaje el T.E. sabrá recoger elementos fundantes.

A su debido tiempo el T.E. podrá desembocar en una hiperrealidad. El T.E. culminará su cometido como muestra de la plenitud y profundidad de la mente en pura invención.

En vez de ser el teatro una letanía de todas las miserias humanas —la alienación, la soledad, la incomunicación— podrá el T.E. mostrar la otra cara de la moneda: porque si el hombre es actor por propia decisión, y si hay un piso escénico alrededor del cual se congrega cada noche el público y si hay teatro, en fin, es porque el gesto, la mirada y la palabra, dicen algo y tienen, de todos modos, un hondo sentido.

El T.E., por último, será aquel que con plena madurez haga la más grave pregunta, a partir de cuya respuesta todo lo demás es posible.

T.E. es aquel teatro que pregunta ¿Qué es el teatro? y decide dar una respuesta.



Los Hermanos Karamazov. Teatro la Máscara. Escenografía de Gastón Breyer.

TEATRO Y PROSA DE GERMAN ROZENMACHER

Centro de Estudios
Teatrales Carlos
Mauricio Pacheco



Germán Rozenmacher. Dibujo de Hermenegildo Sábat.

"Estoy a mitad de camino de todo (...) entre pobres diablos e intelectuales." —RAICES.
"Entro aquí y me siento a mitad de camino de todo." —REQUIEM PARA UN VIERNES A LA NOCHE.

Nacido en Buenos Aires en 1936, en el seno de una familia judía aferrada a su religión y tradiciones, Germán Rozenmacher —a quien la muerte le jugara una mala pasada en Mar del Plata el 6 de agosto de 1971— publicó *Cabecita Negra* en 1962. Este primer libro de cuentos lo convirtió en uno de los narradores más famosos de su generación. Su obra en prosa continúa con *Los Ojos del Tigre* (1968), y concluye con algunos relatos publicados en revistas y antologías. En cuanto a la obra dramática, comprende *Réquiem para un Viernes a la Noche*, estrenada en el IFT dos años después de la aparición de su primer libro, *Simón, el Caballero de Indias*, escrita entre 1969 y 1970 y estrenada en 1982, *El Avión Negro*—creación colectiva en la que intervino junto con Roberto Cossa, Carlos Somigliana y Ricardo Talesnik— en 1970 y una adaptación de *El Lazareto de Tormes*, cuya primera puesta en escena es del año 1971. Su tarea se completa con guiones para televisión, artículos de crítica teatral y periodis-

mo para los medios masivos.

El estreno de *Simón, el Caballero de Indias* —una obra que sufriera diversos avatares durante más de diez años, con estrenos postergados por causas conocidas y desconocidas— en el teatro Tabaris, con dirección de Omar Grasso, reactualiza uno de los núcleos temático-ideológicos de la obra de este autor: se trata del enfrentamiento entre padres e hijos dentro de las colectividades cerradas. De entre éstas —eslovena, irlandesa, griega, japonesa— la judía es aquella de la que Rozenmacher es un emergente.

Hacia 1970 diría en una entrevista, a propósito de la creación colectiva *El avión negro*: "Yo no era ni peronista ni antiperonista: era sionista, una especie de ser lunar (no puedo decir que fuera terrible: simplemente era así), lo cual me situaba en la posición casi de un turista frente a lo que estaba pasando." cfr. *Realismo y Teatro Argentino*, Buenos Aires, La Bastilla, 1973, de Néstor Tirri—. El desgarramiento, las diversas zonas de tensión tanto en la prosa como en el teatro de Rozenmacher, demuestran que, pre-

cisamente, luchó desde muy joven para no permitirse una cómoda etiqueta en el mundo: la de ese ser nacido en una luna muy particular.

Hoy tengo que irme

Conocimos a Germán Rozenmacher y a su mujer, Amalia Figueiredo, desde mediados de la década del 60, cuando compartíamos en calidad de alumnos la carrera de Letras en la Facultad de Filosofía y Letras. Pero nuestra tarea no es la de una semblanza personal sino la de buscar los núcleos temático-ideológicos que establezcan un lazo de parentesco entre su prosa y su teatro. De su primer libro, *Cabecita Negra*, rastreamos desde las zonas más evidentes hasta las más ocultas. En un primer nivel, el más obvio, se presenta *Raíces*, una nouvelle que sintetiza el eje arraigo-desarraigo, sobre el cual se deslizan otros relatos como *Tristeza de la Pieza de Hotel*, *El Gato Dorado*, y de su segundo libro —*Los Ojos del Tigre*—, *Blues en la Noche*. Esto no quiere decir que tal rasgo pertinente no pueda encontrarse en otros textos.

Desde la primera secuencia, *Raíces* envía al núcleo que Rozenmacher desarrollaría posteriormente en *Réquiem para un Viernes a la Noche*. "Hoy tengo que irme, tengo que juntar coraje. (...) Hoy voy a irme. Pero, claro. Es jodido con este calor. Quiero dormir (...). Hoy voy a irme (...). Necesito una mujer." Es fundamental señalar desde el vamos que el desprendimiento y la huida se dan en este autor en conexión con la presencia de una mujer que no pertenece a la colectividad.

Tanto para Luis en *Raíces* como para David en *Réquiem*, la cuestión es romper un círculo familiar que se ha vuelto asfixiante. Sus figuras parentales se transforman en formidables oponentes para cualquier iniciativa que parta del joven y que no coincida con lo establecido y sancionado por el núcleo familiar y la colectividad. Si en *Réquiem*, David aparece como un ser despreciable desde la óptica paterna por ser un dependiente de comercio con aspiraciones literarias, en *Raíces*, Luis —ese muchacho que vuelve a Tartagal a pasar las vacaciones con sus padres— no tendrá mejor suerte. Su padre, un próspero comerciante, le hablará de esta manera: "Estúpido (...). Cuántas veces te dije que pusieras el camión a la sombra, papá que siempre estaba de vuelta, demostrándole que era un inútil, hinchándole dale que dale con lo mismo y apurándole y diciéndole aprendé de mi y seguro que después le contaría su vida. Papá siempre contaba su vida". Lo propio hará Scholem, el padre de David, en *Réquiem*: "¡Pero si siempre fuiste un parásito! ¡Si viviste a costillas mías! Si te la pasás diciendo cosas muy de vivo, de gran personaje; pero comés en mi casa y dormís en mi casa y te lavan la ropa sucia en mi casa. (Socarrón, con desprecio.) ¡Mi único hijo! Si no sos nadie. Esas macanas que vos escribis no valen ni medio. Si vos sin mí no sos nadie." En *Simón, el Caballero de Indias*, el padre, ya muerto de un infarto, incrementa la culpa del protagonista mediante sus apariciones fantasmales. Se supone que el enfrentamiento ha tenido una trágica secuela.

Si la madre de Luis en *Raíces* se muestra simplemente cruel y neuróticamente exigente, la Leie de *Réquiem* es bastante más ambigua. La primera "que había nacido en Entre

Ríos y se había quedado con los milagrosos cuentos de grandeza que le habían contado de niña, prendidos en los ojos, y que quería emparentarse con las grandes familias, ser una futura Patrón Costas, mandar a mucha gente, tener muchas vacas, recorrer mucha tierra sin salir nunca de sí misma" podría conformarse, sin embargo, con "casarlo por lo menos con la hija del farmacéutico (...)": Leie, en cambio, oscila entre culpar a David por la probable muerte del padre, el miedo a que se case con una goy y utilizar a Scholem como intermediario en los enfrentamientos: "Vos nunca sabés lo que pasa en esta casa, hijo. A él (el médico) le dijo que no era nada. (Con severidad.) Tenemos que cuidarlo. Un día de éstos, discutiendo con vos, se va a quedar ahí. ¿Y después? ¿A quién voy a reclamarle después? ¿A vos? Y el sueldo no le alcanza para remedios". Más adelante, le dirá a su marido: "Bueno, ¿ya le arreglaste las cuentas a ese muchacho, Scholem? Menos mal. Ya se arregló todo. De vez en cuando conviene que lo pongas en su lugar".

Estos manejos paternos provocan tanto en Luis como en David, profundos sentimientos de culpa: "Se secó, mientras escuchaba cómo su padre se iba dando indignados portazos, sintiendo que ellos dos eran viejos y él único hijo, y lo asfixiaban, y quería irse, y ellos, llevándose a las patadas entre sí, se agarraban desesperadamente de él y después se quedarían desamparados como bola sin manija, solos, y se morirían de tristeza". En el *Réquiem*: "¿Pero es que no ves cómo me ahogo aquí dentro? ¿Qué querés de mí? Entro aquí y me siento a mitad de camino de todo, no soy nada, no soy nadie. ¡Estoy cansado de hablar mitad en idish, mitad en castellano! ¡Estoy cansado de hablar todo el día de cosas que ya no me interesan, estoy cansado de vivir en el pasado, estoy cansado de ser un extranjero! ¡Abrí las ventanas, papá, salí a la calle, volvé los ojos sobre este mundo, sobre esta calle, sobre esta gente con la que estamos viviendo, sobre esta ciudad en la que yo nací y que es mía! ¿Qué querés que haga si soy distinto a vos? ¿Te creés que no me duele? Yo no te pido nada del otro mundo. Yo respeto todo esto, pero te pido que me dejes vivir mi vida", solicitará David a su padre.

Estas imágenes parentales son vividas por David en el *Réquiem* y por Luis en *Raíces* de una manera infantilmente aterradora. Así, Luis pensará: "Era muy capaz papá ¡fud de seguirlo y tirársele encima con sus enormes manos y romperle el alma a puñetazos. Sintió miedo. Papá ¡fud era capaz de perseguirlo hasta el fin del mundo". Y con respecto a la madre: "Mamá podría aparecer en cualquier recodo del camino. La cabeza de mamá podía salir del monte oscuro, sólo la cabeza, y los ojos de mamá lo mirarían y lo fulminarían con la mirada". La dialéctica filicidio-parricidio se hace presente en este interjuego.

El último show de Basily Goloboff

Asimismo, los fracasados conforman un núcleo-temático-ideológico tanto en la prosa como en el teatro de Rozenmacher. Los que encarnan el fracaso de manera definitiva son Manuel Suárez, ese dueño de un inútil bagaje cultural que sólo puede ejecutar a Bach en *Raíces*; el Gran Félix, un viajante de comercio cuyo pasado se reduce a haber desempeñado el rol de tío de una familia numerosa en *Tristeza de la Pieza de Hotel*; el artista fugazmente visionario de *El Gato Dorado*; Basily Goloboff, que se inventa alumnos como Hugo del Carril y Virginia Luque en *Blues en la Noche*; el tío Max Abramson, que conociera la época dorada del teatro judío en Buenos Aires en *Réquiem*, y de manera definitiva, Simón, el delirante descendiente de los hidalgos descubridores de América en *El Caballero de Indias*.

Existe una gradación paulatina en este camino que no logra el éxito: o se asume el fracaso —el Gran Félix, Max Abramson— o, al hacerse insostenible, se busca el refugio en la locura —Goloboff, directo antecedente de Simón—. En este sentido, Rozenmacher no escapa al sentimiento de lo cotidiano que poseía su generación: la vida diaria desgasta no sólo a la pareja sino a cualquier proyecto que trascienda la rutina. He aquí por qué si no se triunfa, si no se salta a la fama y a la notoriedad y, en consecuencia, se obtiene una posición económica acorde, no se es nadie; o peor aún, se es un fracasado. Esta exigencia está planteada insistentemente no sólo por la comunidad sino por la sociedad entera.

Simón Brumelstein en *El Caballero de Indias* resulta el personaje — síntesis de todos estos fracasados artistas que no pueden crear porque como piensa Luis en *Raíces*: "Nunca había visto el mar y había sido su más secreto deseo". Harto de no haber encontrado una solución en las dos zonas de tensión que han arruinado su vida— la comunidad judía y/o cristiana y los menesteres de lo cotidiano— Simón opta por crearse un país imaginario llamado *Chantania* en donde jugará el rol de un antihéroe que se cree héroe. Y esto nos envía de manera directa a la adaptación de *El Lazarillo de Tormes*, que por algo atrajo tanto a Rozenmacher. Si el lazarillo, al elegir integrarse al mundo cristiano, se corrompe, Simón, en cambio, fantaseará con un equilibrio que para él resultará imposible; quiere suprimir la contradicción básica de su existencia —ser judío en una comunidad que no lo es— y acceder a la síntesis que le permita ser HOMBRE. "¿Hay algo más judío que la herejía, que Cristo? Cuando uno cumple con los preceptos, pero a fondo, y deja de ser judío, empieza a ser humano, un hombre completo y parece que deja de ser judío, pero es más judío que nunca", razonará el caballero de Indias. Para Simón, es imposible ser artista dentro de una comunidad cerrada, desde el momento en que el arte es concebido como universal. Los integrantes de esa comunidad asfixiante carecen de la libertad interior que, como se sabe, es el hábitat propio del artista. Por eso, cuando Simón habla en este párrafo de HOM-

BRE, habría, quizás, que reemplazarlo por ARTISTA.

Como Basily Goloboff en *Blues en la Noche*, Simón es rechazado no sólo por sus pares sino por toda una sociedad que le reprocha no cumplir un rol impuesto: el de un judío joyero, casado y con hijos. Ni el primo judío, ni la esposa goy, ni el rabino, ni el monje, ni el psiquiatra — todos ellos desde sus roles prefijados— pueden ayudarlo a encontrar el camino correcto. Por eso, Simón, soslayando el presente, regresa al pasado y confía en el futuro. Se proyecta así en dos figuras queridas: Bove —el pasado, hijo— el futuro—.

Simón y el hijo tienen su paralelismo en la prosa de *Blues en la Noche*, donde Bernardo, un joven de diecisiete años, es el único espectador del último show de Basily Goloboff. "Pero al viejo ya no le importaba, porque ya no veía nada y seguía, como un delirio, el propio show, el último show que daría en su vida, donde en realidad no había dado ninguno así, como estrella absoluta, y ahora, cuando ya no le quedaba nada, de repente, ante ese único espectador que era todo su público, ocurría por fin". Definitivamente convertido en el caballero de Indias, Simón se retira del escenario dejando a un único espectador: el hijo mayor, en quien deposita sus anhelos, su deseo de trascendencia no sólo como hombre sino sobre todo como artista. El hijo ha logrado sintetizar las dos coordenadas: Simón, en su ensueño, posee el afecto y la admiración de este hijo que cruza el escenario de mane-

ra fantasmal, mientras que Goloboff no tendrá tal consuelo en *Blues en la Noche*: "Le sonrió al chico con esos ojos enormes, locos, perversos, que empezaron a inquietar a Bernardo (...) y entonces Bernardo corrió hacia la puerta y la abrió temblando de miedo y huyó para siempre del viejo hacia la noche, hacia la lluvia, hacia la ciudad salvaje. Y el viejo quedó atrás, y pedía compasión, y estaba solo".

El núcleo familiar de los protagonistas de Rozenmacher está inmerso en el más profundo fracaso. Scholem en *Réquiem* no pasará de ser un simple cantor de sinagoga que ya ha perdido la voz. Su propio hijo la reprochará: "Y ¿quién sos vos, papá? ¡Sos un pobre tipo, un pobre tipo como yo, que siempre dependiste de cualquier idiota con plata de la comisión directiva para mantener el puesto! (...) ¡No sos nadie, papá! ¡Si sos un pobre tipo que ahora tiene miedo de que lo echen del puesto porque yo no me casé como se debe!".

Estos fracasados, con su carga de frustración, de angustia y de miedo ante los poderosos de la colectividad, están introyectados en los personajes jóvenes. El mismo Rozenmacher en el prólogo a la versión teatral de *El Lazarillo*, señala: "El Inquisidor es la contracara del Lazarillo y está dentro suyo". Y las figuras parentales funcionan precisamente como Inquisidores. Así, Luis, siguiendo las pautas clásticas de los padres, dirá en *Raíces*: "Estos son mis amigos. ¿Por qué se me pegará la gente más estúpida, digo yo?". La identificación será reconocida por David en el *Réquiem*: "Soy un Abramson como vos y soy artista como vos. Algo se rompe aquí y me duele en carne viva. ¿Te creés que no sé? ¿Que no pienso en mis hijos? ¿Te creés que no sé que los vas a desconocer? ¿Te creés que todo lo tuyo no me grita aquí dentro? Pero somos iguales, papá, soy tu hijo, todo lo mío, todo lo que tengo de artista me lo diste vos... Vos cantás y yo escribo, y es lo mismo, papá".

Así como se hereda el arte, el prejuicio aparece introyectado: "¿Quién le aseguraba que la mayoría de los que se casaban esa noche no fueran cornudos? Luis no le tenía ninguna confianza a las mujeres. Putas". Expresión que muy bien podría haber sido suscripta por la madre del protagonista.

La chispa en el ojo del Gato Dorado

En el mundo asfixiante que conforma la narrativa y el teatro de Rozenmacher, la única esperanza, la sola manera de evitar la alienación, está constituida por la creación artística. Tal vez por ese motivo la persona que posee ese don está contemplada con estos ojos: "Y las madres les decían a sus hijos: cuidado con los artistas.

Esos 'shnores', esos 'harapientos', pero los amaban y les temían, porque ellos les daban nombre a todas las cosas y decían la verdad y esperaban, por todos, la edad dorada que terminaría con la opresión y la tristeza (...). Lo necesitaban a él porque era la voz de todos; él, que era apenas un artista-niño, un rey harapiento; él, que era el corazón del mundo", —*El Gato Dorado*—.

El artista adquiere dimensión mesiánica dentro de esta concepción. De todas formas, su logro está implicando también un límite: en la medida en que logra aferrar lo inalcanzable, comprende que ese absoluto fluye, se escapa, se va "muy lejos, hacia un lugar profundo, profundo, sin fin, —*El Gato Dorado*—.

En *Simón* la posibilidad de expresión llega cuando el protagonista se comunica con un querido fantasma del pasado: la Bove —abuela—. El pasado, con sus mitos recurrentes, recreado con cálida nostalgia, es fuente inagotable en el campo de la creación: "Pero esa noche cenarían juntos porque era viernes. Una fiesta. Una cena opulenta. La vieja fiesta de Israel (...). Después comerían pescado y cantarían suaves canciones jasídicas, salpicadas de pequeñas alegrías, exactamente igual que en su pueblo muerto, entonces, de pronto, sin que él lo esperara y viéndose ya resignado a que esa tarde no pasara nada, de pronto, el gato dijo: Miau!", —*El Gato Dorado*—.

En *Simón* la posibilidad de expresión llega cuando el protagonista se comunica con un querido fantasma del pasado: la Bove —abuela—. El pasado, con sus mitos recurrentes, recreado con cálida nostalgia, es fuente inagotable en el campo de la creación: "Pero esa noche cenarían juntos porque era viernes. Una fiesta. Una cena opulenta. La vieja fiesta de Israel (...). Después comerían pescado y cantarían suaves canciones jasídicas, salpicadas de pequeñas alegrías, exactamente igual que en su pueblo muerto, entonces, de pronto, sin que él lo esperara y viéndose ya resignado a que esa tarde no pasara nada, de pronto, el gato dijo: Miau!", —*El Gato Dorado*—.

Esta sobrevaloración del arte en Rozenmacher proviene de manera más o menos directa de una falta de integración que, inevitablemente, conduce a una carencia de identidad: "Entro aquí y me siento a mitad de camino de todo. No soy nada, no soy nadie", —*Réquiem*—. La efímera posibilidad de consolidar un yo, la da el arte. Pero no es nada más que efímera: tan pasajera como un gato dorado: "El tranvía pasó por encima del gato dorado, deshaciéndolo. Después siguió viaje, mientras algunos curiosos miraban al feo gato aplastado. (...) —Almita— susurró el viejo como oración fúnebre.— Nunca supe quién eras —y dejé el cuerpecito frío", —*El Gato Dorado*—. En el prólogo a la edición de los *Cuentos Completos* (CEDAL, 1971), Rozenmacher expresaba: "Ojalá, dentro de muchos años, cuando ni Ud. ni yo estemos, alguien se acuerde de un cuento, o de alguna frase, o aunque sea de un adjetivo, de esos pocos felices que a uno le salen a veces — muy pocos en una vida— y entonces el lector diga: Esto es verdad, esto está vivo todavía."

El hecho de que lo que más le interesaba a Rozenmacher era el proceso creativo queda demostrado en *Simón, el Caballero de Indias*: confirmado como hombre a través de la comunión afectiva con su abuela muerta, decide no escapar con su amante y ser para siempre el caballero de Indias, el loco, el artista. "Y supo que había descubierto la música que había estado buscando toda su vida y que sólo quería hacerla suya, hacer-se ella y conocerla y después cerrar para siempre su piano amarillento y



Luis Brandoni en *Simón, el Caballero de Indias*.

no tocar sus teclas nunca más", —*El Gato Dorado*—.

Esto está vivo todavía

Esta sobrevaloración del arte en Rozenmacher proviene de manera más o menos directa de una falta de integración que, inevitablemente, conduce a una carencia de identidad: "Entro aquí y me siento a mitad de camino de todo. No soy nada, no soy nadie", —*Réquiem*—.

La efímera posibilidad de consolidar un yo, la da el arte. Pero no es nada más que efímera: tan pasajera como un gato dorado: "El tranvía pasó por encima del gato dorado, deshaciéndolo. Después siguió viaje, mientras algunos curiosos miraban al feo gato aplastado. (...) —Almita— susurró el viejo como oración fúnebre.— Nunca supe quién eras —y dejé el cuerpecito frío", —*El Gato Dorado*—.

En el prólogo a la edición de los *Cuentos Completos* (CEDAL, 1971), Rozenmacher expresaba: "Ojalá, dentro de muchos años, cuando ni Ud. ni yo estemos, alguien se acuerde de un cuento, o de alguna frase, o aunque sea de un adjetivo, de esos pocos felices que a uno le salen a veces — muy pocos en una vida— y entonces el lector diga: Esto es verdad, esto está vivo todavía."

Es la misma convicción ratificada por Simón cuando se autoconfina en la locura al concluir *El Caballero de Indias*: "Los sobreviviré". Trasciende una obra, sobrevive un hijo.

Conclusiones

1º) El núcleo temático-ideológico central de la obra de Germán Rozenmacher es el problema del desarraigo. El referente es la comunidad judía en Argentina.

2º) Frente al círculo familiar asfixiante unido a una comunidad competitiva. la reacción se da a través de: huida-mujer no judía - integración a comunidades no judías.

3º) La dialéctica filicidio-parricidio, un núcleo ideológico-temático que no puede considerarse secundario, genera un problema de culpa que puede conducir a la locura, desde el momento en que los padres actúan como Inquisidores-introyectados. La otra alternativa es la marginación.

4º) El fracaso en todos los órdenes es un miedo rastreable en toda la obra de este autor.

5º) La única salida entrevista frente a la imposibilidad de integración tanto en la comunidad judía como no judía es el arte. Este se encuentra concebido como mesianismo purificador y trascendente, lo que lo emparenta con una de las tantas concepciones románticas que aún perduran en el siglo XX.

6º) El arte consolida un yo, otorga una identificación que ni el núcleo familiar ni las diversas comunidades han podido otorgarle.



Escena de *El Caballero de Indias*. 1982.

EL TRABAJO CREADOR DEL ACTOR

Comentario sobre un libro de Raúl Serrano

Pedro Espinosa

Con *Dialéctica del Trabajo Creador del Actor*, Raúl Serrano —director y, en especial, uno de nuestros destacados maestros de actuación—, irrumpen en el campo del ensayo y de la teoría teatral con singular énfasis. En la Argentina son escasas estas contribuciones y, exceptuando a Raúl H. Castagnino y Luis Ordaz, perseverantes y consecuentes, la mayor parte de los estudiosos y analistas centran su atención en la obra dramática, olvidando o ignorando que el teatro no se agota en ella.

Este es el primer aspecto que debe valorarse: la aparición de un trabajo que contribuye a la reflexión teórica acerca del teatro y que será —es de esperar— un vigoroso estímulo para dar continuidad y amplitud a una tarea exigida por el desarrollo que esta práctica artística tiene en la Argentina.

En segundo término ha de indicarse que el tema de la formación de actores ocupa un lugar primordial en la preocupación de la gente de teatro y, en este sentido, el libro de Serrano es un excelente punto de partida para el intercambio, la confluencia, la discusión y la clarificación.

Por último, es necesario saludar la aparición de este ensayo por su carga polémica, por la explícita toma de posición que enuncia, por las críticas implícitas en su personal opción, las que

—también es de esperar— deben de ser recogidas para inaugurar ya el debate sobre el teatro argentino.

2 - APORTES TEORICOS

Cabe subrayar, como paso previo al abordaje de las líneas principales del libro, sus aportes teóricos más importantes desde nuestra perspectiva. Primero, la comprensión del trabajo del actor "como un modo particular, con lo que esto implica de identidad y de diferencia, del trabajo humano".

Así como el hombre, a través de su trabajo, transforma al medio y a los otros hombres transformándose a sí mismo como resultado, así el actor por medio de su acción transforma al entorno y a su partenaire creándose a sí mismo como personaje.

Este encuadre es el núcleo teórico que da contexto y sentido a la sistematización que Serrano propone para el método de las acciones físicas que fuera ya sugerido por Stanislavsky.

Y en este marco, como consecuencia necesaria, se inscribe, deduciéndose de él, la segunda contribución: el concepto de estructura dramática. Digamos por ahora que la estructura dramática, según Serrano, es el "objeto sobre el que debe volcar el actor su atención y su trabajo". Ella se encuentra propuesta en el texto como "punto de partida", pero los actores deben construirla, temporal y espacialmente, haciéndola presente y presentándola

para poder conocerla mediante la práctica. A la vez que la producen la conocen y a la vez que la conocen la producen, hasta llegar a elaborar el objeto artístico: el teatro en acto.

Por supuesto que estos enfoques (apenas esbozados aquí y que intentaremos ampliar luego), sólo pueden haberse desarrollado partiendo del método de las acciones físicas elementales de Stanislavsky, inscripto, por otra parte, en lo que se denomina el teatro de la vivencia.

3 - VIVENCIA Y TECNICA

Raúl Serrano se encarga de deslindar entre esta opción y la conocida como teatro de la representación, antes de entrar en tema. Entre otras cosas observa: "Los instrumentos (el propio ser psico-físico del actor) aparecen diversamente utilizados (en la representación y en la vivencia) y generando lógicamente dos técnicas distintas. En ambas actitudes se persiguen objetos diferentes: en la representación, de raíz didáctica, se busca la figuración sobre todo formal, exterior, y una comunicación más o menos directa con la platea que relega a un segundo plano la interacción real entre los actores. Los recursos verbales y gestuales crecen desmesuradamente. Y todo esto con una gran participación sobre todo de la inteligencia, con un grado de sensibilidad orientada hacia las formas exteriores y el ritmo de gran expresividad. En tanto que en la técnica vivencial el actor procura sumergirse en procesos psicológicos reales, homólogos por lo menos a los del personaje."

Y agrega más adelante "(...) el actor, en el momento de la función no debe —si se encuadra en la vivencia— mentir y mostrar los signos, los efectos o las huellas dejadas por la emoción, sino padecerla. (...) El actor de la vivencia no muestra sino que hace. Y esto que hace se eleva como signo y 'atravesada' la cuarta pared."

4 - TECNICA Y POETICA

Stanislavsky advirtió, recuerda Serrano, que el actor no puede proponerse la emoción como objetivo, porque ella es involuntaria. La emoción es el producto de una conducta. En consecuencia habrá que encontrar un procedimiento que posibilite la aparición de la

conducta y de la emoción. Este es uno de los fines de la pedagogía teatral, apoyada en la técnica, ya que ésta procura "generalizar los procedimientos, exitosos o no, limitados en un sentido histórico y lógico, que han sido ya utilizados por los actores hasta el momento de su formulación. (...) Tiene (la técnica) por objeto de su investigación el arte ya existente, se propone describirlo desde sus procedimientos."

Una técnica, en consecuencia, estará condicionada por el objeto sobre el que actúa y siempre será impropio y frustrante la utilización en un campo de técnicas que corresponden a otro.

En lo que se refiere al teatro, entonces, será necesario encontrar la técnica adecuada y, como paso previo, precisar su campo específico.

En la búsqueda de esta respuesta se plantea tres tareas: "1) Deslindar lo que es en nuestra concepción lo estético, aunque sea de modo somero. 2) Hallar la especificidad de lo teatral en su seno; y 3) Definir mejor el teatro como hecho que se inicia en el nivel literario, las más de las veces, pero cuyo destino estético pleno consiste en poder convertirse en acto humano, en conducta real sobre el escenario"

En primer lugar insiste en el "carácter histórico y procesal concreto del arte concebido como parte del intercambio del hombre con su entorno social y ligado estrechamente a los procesa-

mientos materiales, a las técnicas objetivas", situándose en un ángulo de observación opuesto a las concepciones idealistas acerca de lo estético. Suscribe, luego de otras citas y consideraciones personales, esta afirmación del filósofo español Adolfo Sánchez Vázquez: "Como toda verdadera praxis humana, el arte se sitúa en la esfera de la acción, de la transformación de una materia que ha de ceder su forma para adoptar otra nueva: la exigida por la necesidad humana que el objeto creado o producido ha de satisfacer. El arte no es mera producción material ni pura producción espiritual. Pero justamente por su carácter práctico, realizador y transformador, está más cerca del trabajo humano (sobre todo cuando éste no ha perdido su carácter creador) que de una actividad meramente espiritual".

Apoyado en esta concepción, Serrano endereza una de sus críticas más importantes a tesis que, como la del ensayista francés Henri Gouhier, sostiene que "el teatro 'exterioriza' un drama, un conflicto ya existente en el interior psicológico del sujeto". Esta visión conlleva el supuesto de que el drama existe antes de su concreción, y que el actor es sólo un vehículo para comunicar contenidos espirituales, cuya esencia no debe alterar. (Obsérvese, de paso, cómo toda una corriente crítica se basa en este criterio —aunque no se lo explicita y a

veces hasta se lo desconozca— cuando trata de juzgar presuntas fidelidades o infidelidades del espectáculo respecto del texto dramático.) Serrano advierte: "Las obras de arte poseen todas un estatuto material y concreto (estético) que torna el proceso de realización parte inseparable del objeto mismo. El teatro, por su carácter estético, y visto en su aspecto de objeto desarrollado en acto en la escena, es por lo tanto irrepetible, resultado del entrecruzamiento de múltiples determinaciones que es siempre el objeto concreto (y de la obra de arte entre ellos) necesitará entonces, en el caso del teatro, de un proceso de análisis que no permanezca en el nivel literario únicamente ni en el meramente pensado, sino que busque en la complejidad de las conductas e interacciones entre los personajes, en la imprevisibilidad de las relaciones espacio-temporales, en los diversos niveles de existencia técnico material, la respuesta de las incógnitas que plantea el traslado del texto teatral a su realización en el escenario".

Coincidiendo con Aristóteles, Hegel y Lukacs, Serrano reivindica la autonomía estética del teatro respecto de la literatura y da preponderancia a la acción como factor esencial del género. Sostiene que en ella, y a través de las transformaciones de la conducta, aparecerán todos los contenidos correspondientes a las dimensiones es-

procesos necesarios para producir un objeto específico, a las herramientas y a los materiales utilizados.

Una técnica, en consecuencia, estará condicionada por el objeto sobre el que actúa y siempre será impropio y frustrante la utilización en un campo de técnicas que corresponden a otro.

En lo que se refiere al teatro, entonces, será necesario encontrar la técnica adecuada y, como paso previo, precisar su campo específico.

5 - DEFINICION DEL OBJETO

Serrano dedica un denso capítulo —*Hacia una Definición del Objeto*— a reflexionar acerca de cuestiones derivadas de la pregunta fundamental: ¿Cuál es el objeto propio sobre el que debiera trabajar el actor?

En la búsqueda de esta respuesta se plantea tres tareas: "1) Deslindar lo que es en nuestra concepción lo estético, aunque sea de modo somero. 2) Hallar la especificidad de lo teatral en su seno; y 3) Definir mejor el teatro como hecho que se inicia en el nivel literario, las más de las veces, pero cuyo destino estético pleno consiste en poder convertirse en acto humano, en conducta real sobre el escenario"

En primer lugar insiste en el "carácter histórico y procesal concreto del arte concebido como parte del intercambio del hombre con su entorno social y ligado estrechamente a los procesa-

mientos materiales, a las técnicas objetivas", situándose en un ángulo de observación opuesto a las concepciones idealistas acerca de lo estético. Suscribe, luego de otras citas y consideraciones personales, esta afirmación del filósofo español Adolfo Sánchez Vázquez: "Como toda verdadera praxis humana, el arte se sitúa en la esfera de la acción, de la transformación de una materia que ha de ceder su forma para adoptar otra nueva: la exigida por la necesidad humana que el objeto creado o producido ha de satisfacer. El arte no es mera producción material ni pura producción espiritual. Pero justamente por su carácter práctico, realizador y transformador, está más cerca del trabajo humano (sobre todo cuando éste no ha perdido su carácter creador) que de una actividad meramente espiritual".

Apoyado en esta concepción, Serrano endereza una de sus críticas más importantes a tesis que, como la del ensayista francés Henri Gouhier, sostiene que "el teatro 'exterioriza' un drama, un conflicto ya existente en el interior psicológico del sujeto". Esta visión conlleva el supuesto de que el drama existe antes de su concreción, y que el actor es sólo un vehículo para comunicar contenidos espirituales, cuya esencia no debe alterar. (Obsérvese, de paso, cómo toda una corriente crítica se basa en este criterio —aunque no se lo explicita y a

veces hasta se lo desconozca— cuando trata de juzgar presuntas fidelidades o infidelidades del espectáculo respecto del texto dramático.) Serrano advierte: "Las obras de arte poseen todas un estatuto material y concreto (estético) que torna el proceso de realización parte inseparable del objeto mismo. El teatro, por su carácter estético, y visto en su aspecto de objeto desarrollado en acto en la escena, es por lo tanto irrepetible, resultado del entrecruzamiento de múltiples determinaciones que es siempre el objeto concreto (y de la obra de arte entre ellos) necesitará entonces, en el caso del teatro, de un proceso de análisis que no permanezca en el nivel literario únicamente ni en el meramente pensado, sino que busque en la complejidad de las conductas e interacciones entre los personajes, en la imprevisibilidad de las relaciones espacio-temporales, en los diversos niveles de existencia técnico material, la respuesta de las incógnitas que plantea el traslado del texto teatral a su realización en el escenario".

Coincidiendo con Aristóteles, Hegel y Lukacs, Serrano reivindica la autonomía estética del teatro respecto de la literatura y da preponderancia a la acción como factor esencial del género. Sostiene que en ella, y a través de las transformaciones de la conducta, aparecerán todos los contenidos correspondientes a las dimensiones es-

procesos necesarios para producir un objeto específico, a las herramientas y a los materiales utilizados.

Una técnica, en consecuencia, estará condicionada por el objeto sobre el que actúa y siempre será impropio y frustrante la utilización en un campo de técnicas que corresponden a otro.

En lo que se refiere al teatro, entonces, será necesario encontrar la técnica adecuada y, como paso previo, precisar su campo específico.

5 - DEFINICION DEL OBJETO

Serrano dedica un denso capítulo —*Hacia una Definición del Objeto*— a reflexionar acerca de cuestiones derivadas de la pregunta fundamental: ¿Cuál es el objeto propio sobre el que debiera trabajar el actor?

En la búsqueda de esta respuesta se plantea tres tareas: "1) Deslindar lo que es en nuestra concepción lo estético, aunque sea de modo somero. 2) Hallar la especificidad de lo teatral en su seno; y 3) Definir mejor el teatro como hecho que se inicia en el nivel literario, las más de las veces, pero cuyo destino estético pleno consiste en poder convertirse en acto humano, en conducta real sobre el escenario"

En primer lugar insiste en el "carácter histórico y procesal concreto del arte concebido como parte del intercambio del hombre con su entorno social y ligado estrechamente a los procesa-

mientos materiales, a las técnicas objetivas", situándose en un ángulo de observación opuesto a las concepciones idealistas acerca de lo estético. Suscribe, luego de otras citas y consideraciones personales, esta afirmación del filósofo español Adolfo Sánchez Vázquez: "Como toda verdadera praxis humana, el arte se sitúa en la esfera de la acción, de la transformación de una materia que ha de ceder su forma para adoptar otra nueva: la exigida por la necesidad humana que el objeto creado o producido ha de satisfacer. El arte no es mera producción material ni pura producción espiritual. Pero justamente por su carácter práctico, realizador y transformador, está más cerca del trabajo humano (sobre todo cuando éste no ha perdido su carácter creador) que de una actividad meramente espiritual".

Apoyado en esta concepción, Serrano endereza una de sus críticas más importantes a tesis que, como la del ensayista francés Henri Gouhier, sostiene que "el teatro 'exterioriza' un drama, un conflicto ya existente en el interior psicológico del sujeto". Esta visión conlleva el supuesto de que el drama existe antes de su concreción, y que el actor es sólo un vehículo para comunicar contenidos espirituales, cuya esencia no debe alterar. (Obsérvese, de paso, cómo toda una corriente crítica se basa en este criterio —aunque no se lo explicita y a

veces hasta se lo desconozca— cuando trata de juzgar presuntas fidelidades o infidelidades del espectáculo respecto del texto dramático.) Serrano advierte: "Las obras de arte poseen todas un estatuto material y concreto (estético) que torna el proceso de realización parte inseparable del objeto mismo. El teatro, por su carácter estético, y visto en su aspecto de objeto desarrollado en acto en la escena, es por lo tanto irrepetible, resultado del entrecruzamiento de múltiples determinaciones que es siempre el objeto concreto (y de la obra de arte entre ellos) necesitará entonces, en el caso del teatro, de un proceso de análisis que no permanezca en el nivel literario únicamente ni en el meramente pensado, sino que busque en la complejidad de las conductas e interacciones entre los personajes, en la imprevisibilidad de las relaciones espacio-temporales, en los diversos niveles de existencia técnico material, la respuesta de las incógnitas que plantea el traslado del texto teatral a su realización en el escenario".

Coincidiendo con Aristóteles, Hegel y Lukacs, Serrano reivindica la autonomía estética del teatro respecto de la literatura y da preponderancia a la acción como factor esencial del género. Sostiene que en ella, y a través de las transformaciones de la conducta, aparecerán todos los contenidos correspondientes a las dimensiones es-

procesos necesarios para producir un objeto específico, a las herramientas y a los materiales utilizados.

5 - DEFINICION DEL OBJETO

Serrano dedica un denso capítulo —*Hacia una Definición del Objeto*— a reflexionar acerca de cuestiones derivadas de la pregunta fundamental: ¿Cuál es el objeto propio sobre el que debiera trabajar el actor?

En la búsqueda de esta respuesta se plantea tres tareas: "1) Deslindar lo que es en nuestra concepción lo estético, aunque sea de modo somero. 2) Hallar la especificidad de lo teatral en su seno; y 3) Definir mejor el teatro como hecho que se inicia en el nivel literario, las más de las veces, pero cuyo destino estético pleno consiste en poder convertirse en acto humano, en conducta real sobre el escenario"

En primer lugar insiste en el "carácter histórico y procesal concreto del arte concebido como parte del intercambio del hombre con su entorno social y ligado estrechamente a los procesa-

mientos materiales, a las técnicas objetivas", situándose en un ángulo de observación opuesto a las concepciones idealistas acerca de lo estético. Suscribe, luego de otras citas y consideraciones personales, esta afirmación del filósofo español Adolfo Sánchez Vázquez: "Como toda verdadera praxis humana, el arte se sitúa en la esfera de la acción, de la transformación de una materia que ha de ceder su forma para adoptar otra nueva: la exigida por la necesidad humana que el objeto creado o producido ha de satisfacer. El arte no es mera producción material ni pura producción espiritual. Pero justamente por su carácter práctico, realizador y transformador, está más cerca del trabajo humano (sobre todo cuando éste no ha perdido su carácter creador) que de una actividad meramente espiritual".

Apoyado en esta concepción, Serrano endereza una de sus críticas más importantes a tesis que, como la del ensayista francés Henri Gouhier, sostiene que "el teatro 'exterioriza' un drama, un conflicto ya existente en el interior psicológico del sujeto". Esta visión conlleva el supuesto de que el drama existe antes de su concreción, y que el actor es sólo un vehículo para comunicar contenidos espirituales, cuya esencia no debe alterar. (Obsérvese, de paso, cómo toda una corriente crítica se basa en este criterio —aunque no se lo explicita y a

paciales, temporales e ideológicas.

"Creemos —señala— que la presencia de la acción conflictiva, subjetiva y objetiva, ahora y aquí, delante de mí, es el fenómeno definitorio de la esencia de lo teatral."

El teatro, en consecuencia, en este nivel de existencia, representado en la escena, es *el objeto complejo y translingüístico propio de la actividad estética autónoma del actor*.

Hallado entonces este objeto es necesario, en correspondencia con él, abocarse a la búsqueda de su técnica específica, reconociendo que se trata de un objeto estructurado "en sistema", resultado de un proceso.

La técnica apropiada deberá constituirse —según palabras de Serrano— en una "epistemología del trabajo del actor" que contemple el proceso de génesis y producción del referido objeto.

6 - LOS DOS STANISLAVSKY

Los postulados teóricos expresados en *Dialéctica del Trabajo Creador del Actor*, reconocen la decisiva influencia de Constantin Stanislavsky en el planteamiento de una metodología apta para el desarrollo del teatro de la vivencia.

Serrano, en su libro, acentúa la relevancia que tienen los últimos escritos del pedagogo ruso en el sentido total de sus investigaciones, y la incidencia que tuvieron en ellas los caminos

abiertos por sus discípulos Meyerhold y Vajtangov.

La tesis que sostiene Serrano es que en Stanislavsky se perciben dos métodos. En el primero, si bien se comprende que el sentimiento no puede ser consecuencia de la voluntad y que el proceso va desde lo racional hacia lo subconsciente, los elementos de la conducta escénica —correctos en su descripción— no aparecen organizados en sistema. Como consecuencia se da prioridad al análisis abstracto que luego "hay que volcar en una pasiva materialización". En este contexto, la memoria emotiva y la introspección se erigen en los procedimientos técnicos a utilizar.

De esta metodología parte el sistema de Lee Strasberg, en un planteo que exagera la función de la introspección sensorial, al considerarla como el motor principal del actor, como la herramienta principal orientada hacia la subjetividad y pretendiendo descubrir los contenidos psicológicos del personaje, independientemente de la introspección.

Serrano critica esta absolutación de la introspección, ya que ninguna técnica psicológica es suficiente porque no se corresponde con el objeto. El trabajo del actor es sobre sí mismo sólo como consecuencia de su trabajo sobre el teatro en acto, ese objeto estructurado en sistema, resultado de un proceso.

Por esto encuentra en el último Stanislavsky, el del método de las acciones fi-

sicas, la contribución más importante para la formulación de esa técnica objetiva que busca. El actor —con este método— no trabaja ya sobre sí mismo aisladamente, sino sobre el partenaire, sobre el entorno, tratando de conseguir objetivos, accionando modificadoramente en esa búsqueda y siendo a la vez modificado por la interacción que aparece simultáneamente.

En este trabajo, que es un trabajo de investigación, de análisis, se va produciendo y comprendiendo a la vez el objeto y creando el personaje. Esta es la técnica apropiada para el teatro en acto.

"La base de desarrollo real de este objeto translingüístico, complejo, que (...) buscamos con el método, no se puede encontrar jamás en un análisis intelectual y abstracto, sino que se logrará tan sólo por una práctica material integrada a una estructura espacio-temporal."

El actor se enfrenta a una situación exterior a él, a la que se integra con su personalidad total. En esta tarea aparecerá el personaje con sus acciones e interacciones, con su conducta, sus emociones y sentimientos. No se trata de un nivel lingüístico en el que hay que desentrañar significados, ni de un nivel psicológico en el que hay que descubrir motivaciones a priori, y volcarlas luego en la escena. Esa situación comienza a cobrar existencia a partir del trabajo del actor (de los actores) y pasará

por diferentes niveles de complejidad —al irse produciendo y conociendo— hasta devenir en objeto teatral.

Serrano utiliza para su estudio del problema el método dialéctico aplicado a esa "situación dramática", que considera material y concreta. Los actores en su conjunto deben llevar a cabo un determinado trabajo, guiados por una determinada técnica, para construir ese objeto material y concreto.

7 - ESTRUCTURA DRAMÁTICA

Aquí es donde aparece el concepto de estructura dramática, como una propuesta de organización de los elementos de esa "situación" ya mencionada, y que Stanislavsky, en su oportunidad, había descrito como los sujetos de la acción, la acción misma, las condiciones dadas en el entorno, el texto.

Pero el maestro ruso no los había integrado en una estructura, ni planteado lo que Serrano llama una "secuencia epistemológica", el orden de aparición y la interdependencia e intergeneración de estos elementos y los procedimientos indicados para su construcción.

Respecto de la estructura, afirma que se presenta "como un objeto complejo, como una aglutinación o mejor síntesis de diversas partes o momentos que no aparecen yuxtapuestos sino con una cierta organización interna indispensable"

que es a la vez espacial y temporal y en donde sus componentes juegan diferentes roles en el proceso de su génesis.

"Es decir —señala el actor— que en nuestra concepción, resulta imposible separar el momento estructural del momento procesal ya que, como dijimos, la estructuración es en gran medida no sólo espacial sino y sobre todo temporal."

El actor debe construir esta estructura dramática, material, concreta, que en el nivel imaginario codificado en signos lingüísticos está sugerida en el texto. Y en esta labor de construcción la va conociendo e investigando, para elaborar finalmente el producto estético.

El punto de partida de este criterio, que vincula el proceso productivo con el gnoseológico, se debe encontrar en esta cita de Serrano que sintetiza uno de los conceptos básicos de la dialéctica materialista: "Al hacer, el sujeto crea un objeto para sí, lo comprende, lo entiende, lo conoce, lo usa. Pero simultáneamente crea, aun sin proponérselo, un sujeto para ese objeto. El sujeto al hacer, se hace a sí mismo. Tal la idea fundamental y revolucionaria de una antropología que permite superar toda interpretación dualista del problema. Y la adoptamos en este ensayo como clave para entender la real eficiencia del método de las acciones físicas elementales".

Los elementos que inte-

gran la estructura dramática son los siguientes: 1) Los conflictos. 2) El entorno. 3) Los sujetos activos. 4) Las acciones físicas o trabajo específico propio del actor y 5) El texto.

No vamos a referirnos aquí a cada uno de estos elementos, sino sólo indicar que es necesaria la presencia de todos y cada uno de ellos para que exista la estructura dramática, y que tanto su vinculación espacial y temporal como la incidencia que unos tengan sobre los otros constituirán el perfil concreto y singular, la identidad del objeto estético teatro allí presente, con todas sus implicancias de parentesco poético, de diferencia y de significación.

Pero hay un elemento de la estructura "que permite que la situación devenga hecho concreto, que sea extraída de la pura abstracción. Se trata del nexo vivificador por el cual las distintas partes integrantes de la estructura dejan, en la práctica, de ser aisladas y, al ponerse en relación recíproca unas con otras, al generarse entre sí dramáticamente (...) cobran cualidades inexistentes hasta el momento y debidas únicamente a su nuevo nivel: el de aparecer en sistema (o estructuradas)".

Este elemento es, por supuesto, la acción. Internarse en los pormenores de la acción en este breve comentario, obligaría a citar textualmente el capítulo en que se la analiza, lo que sería una tarea inútil, porque aquí, y en la estructura dra-

mática en general, es donde se despliegan los conceptos básicos de la metodología propuesta por Serrano.

Baste con señalar que la acción convierte lo pensado en real. De ello surge "la situación dramática temporal y espacialmente articulada" sobre la que el actor debe fijar su atención, ejercer el análisis teórico-práctico y crear el objeto teatral.

Pero dejémosle la palabra al autor: "De esas determinaciones generales y abstractas que son la estructura dramática (con sus componentes) se va pasando mediante etapas que combinan el quehacer práctico con una adecuada crítica teórica de lo obtenido, hacia un sistema complejo que incluye múltiples niveles de existencia: acciones físicas, textos, sentimientos, relaciones espaciales, etc. Desde ese terreno inicial donde predominan las características literarias y descriptivas, se va ascendiendo hacia la construcción (y conocimiento por ende) de un objeto claramente ubicado en coordenadas espacio-temporales en el que puede el actor estudiar con nitidez aspectos que difícilmente hubieran podido ser concebidos de un modo absolutamente teórico".

Este elemento es, por supuesto, la acción. Internarse en los pormenores de la acción en este breve comentario, obligaría a citar textualmente el capítulo en que se la analiza, lo que sería una tarea inútil, porque aquí, y en la estructura dra-

8 - PROYECCION

La preocupación de Raúl Serrano por dotar de una metodología sistemática a la práctica de la enseñanza-aprendizaje de la técnica actoral, es el origen del

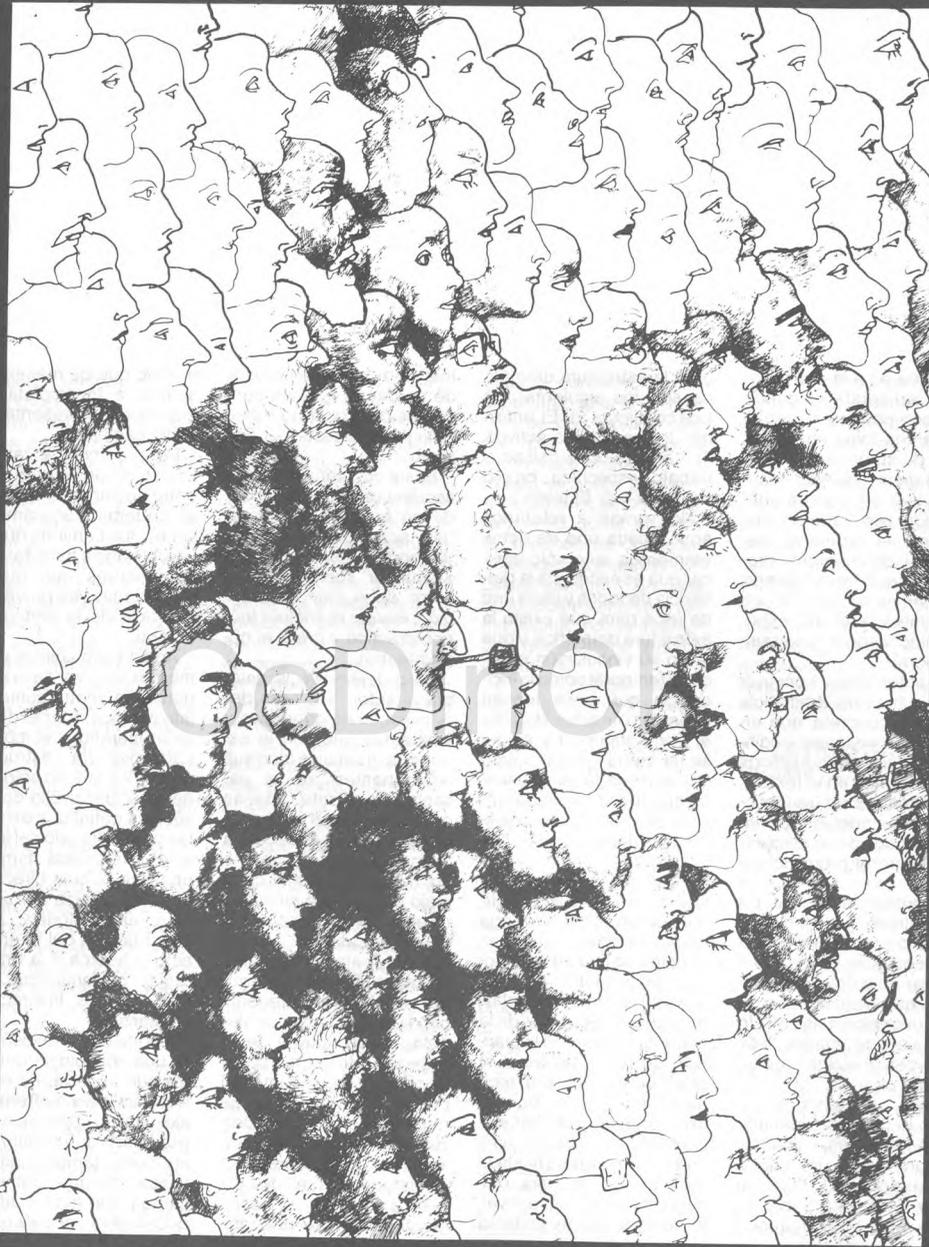
ensayo que de manera resumida e incompleta hemos querido presentar en estas páginas.

Pero si bien estas reflexiones son de gran valor entre nosotros, ya que éste es un tema prácticamente virgen, los caminos que se vio obligado a transitar y las perspectivas que quedaron abiertas, las proyectan más allá de la pedagogía actoral.

Acierta con sólidos argumentos en favor de la autonomía del teatro como objeto estético independiente de lo literario, y elabora el concepto de estructura dramática que no sólo incide en el desarrollo de una técnica definida y explicable para el trabajo del actor, sino que indica también una ruta para la dirección, al estimular una aproximación metodológica a la construcción del teatro en acto, y acerca a la dramaturgia herramientas que, seguramente, favorecerán su ejercicio.

Aporta datos valiosos para una semiología del teatro que aún carece de un sistema para enfrentar a ese objeto complejo, estructurado y translingüístico, como también para la crítica, porque define el campo sobre el cual ella debe operar; que es el teatro en acto y no la mera "encarnación" o "personificación" de un texto.

Es además, y por todo esto, un logrado intento de integración teatral, de explicación teórica del objeto teatro, arte cooperativo por excelencia, arte social, arte humano como ninguno.



TA
teatro abierto

JULIO/AGOSTO/SETIEMBRE

1981

BUENOS AIRES/ARGENTINA

Afiche de Carlos Alonso para Teatro Abierto 1981.

YA NADIE RECUERDA A FREDERIC CHOPIN



de **ROBERTO COSSA**

PERSONAJES:**Susy****La madre****El padre****Zule****Frank****Palumbo**

La obra transcurre en dos ámbitos: en el comedor de una antigua casa y en una pequeña plazoleta del barrio de Villa del Parque. En realidad, ambos lugares se confunden, sus límites son imprecisos. Pero tanto en la casa como en la plazoleta se respira la presencia de la muerte, para ser más precisos: de lo que ha muerto.

El comedor remata, a foro, en un balcón terraza cubierto por una pérgola que, se supone, da a un jardín y a la calle. La pérgola está cubierta por ramas secas que alguna vez sostuvieron enredaderas de jazmín y uva chinche.

El ambiente de la casa está cubierto por muebles oscuros y pesados, entre otros un piano vertical y un sillón viejos, este último ubicado bajo la pérgola, mirando a la calle.

La casa nunca fue suntuosa pero debe dar la idea de que allí vivió una familia de clase media culta y que nada ha cambiado desde el año 40. En la plazoleta hay un banco verde y un columpio. También hay grandes monumentos y bustos, entre ellos uno muy pequeño de Federico Chopin. Dos guías de luces de colores se entrecruzan y cubren todo el escenario: la plazoleta y el comedor, y se pierden bajo la pérgola.

Las luces de colores han sido colocadas para celebrar un homenaje: es el 17 de octubre de 1981, día en que se cumple el 132º aniversario de la muerte de Federico Chopin.

Al iniciarse la acción, Susy, una mujer de sesenta años, enjuta y seca, recorre el ámbito preparándose para salir. Viste con ropas de hace por lo menos veinte años. Mientras recorre el ámbito de uno a otro lugar, es acosada por los recuerdos. En esos recuerdos aparecen el padre, un intelectual español exiliado; la madre, una mujer cuyo objetivo en la vida fue enaltecer la memoria de Federico Chopin en el barrio de Villa del Parque; su hermana Zule, una joven lánguida, rubia y romántica y Frank, un joven con aires de revolucionario.

El espectador conocerá a estos personajes no como son —o, mejor dicho— como fueron, sino como quedaron grabados en la memoria cada vez más esclerosada de Susy.

Los recuerdos de Susy se remontan a los años que van de 1935 a 1945, pero estos tiempos —como suele ocurrir con la memoria— no son precisos: se entremezclan y desvanecen.

Mientras las luces van descubriendo a estos personajes, se escucha a alguien que toca el Nocturno Nº 2 de Chopin. Es Zule. Entretanto, la madre, bajo la pérgola, mira hacia la calle y sigue con un gesto de la mano los acordes del piano. El padre está sentado frente a la mesa, escribiendo y Frank se mece suavemente en el columpio de la plaza.

En algún instante de esta primera escena ingresa Palumbo, el guardián de la plazoleta, un hombre de la edad de Susy a quien le gusta recordar que llegó a ser capitán de boy scouts.

Tanto Palumbo como Frank —en la segunda parte de la obra— son personajes que pertenecen al presente.

MADRE: Doooo, sí, fa, sol, Zule. ¡Sí-ta sol!
Zule retoma para corregir el error.
¡Eso!

Zule termina de tocar el nocturno.

Bueno, basta de piano por hoy. Ahora la clase de francés. Comment allez vous, mademoiselle?

ZULE: Très bien, et vous?

La madre corrige la pronunciación y obliga a Zule a repetir.

MADRE: Muy bien, Zule.

ZULE: Mami... quiero ir a la plazoleta.

MADRE: Tiene que estudiar francés. ¿O piensa ser una gran pianista y no saber francés. (A Susy que pasa a su lado) ¿Y usted que está haciendo aquí? Vaya a practicar el pas de deux, vamos. ¡Vamos! Que si esta noche viene Margarita Xirgu tiene que haber música y danza. (Susy no responde, pero registra las voces de sus muertos) Zule, alcázame el frasco de vinagre.

Zule le alcanza un botellón con vinagre.

MADRE: Allí, allí, qui est a l'appareil?

ZULE: C'est moi, Zulema.

MADRE: Allí, allí, qui est a l'appareil?

SUSY: (Para sí) C'est moi, Susy.

MADRE: Sí... sí... Mis hijas deben saber hablar francés. Porque van a triunfar en París.

Bebe un trago de vinagre. A lo largo de esta primera escena irá bebiendo continuamente hasta embriagarse. ¿Qué día nació Federico Chopin, Susy?

Susy no contesta.

¡Muy bien! ¿Y murió, Zule?

ZULE: El 17 de octubre de 1849, a la edad de 39 años.

Susy se detiene en medio del comedor y mira hacia ambos lados.

SUSY: Ah... los anteojos.

Va hacia un mueble y buscará los anteojos. Al hacerlo pasa junto a su padre.

PADRE: (A Susy) ¿Vas a salir, hija? (Le tiende un papel) Lévale esto al marmoleiro.

Como en los casos anteriores, Susy no responde y sigue en lo suyo.

ZULE: ¿Terminaste otro, papá? ¿A ver?

PADRE: (Lee) "No mezquinemos bronce/ al genio de Moreno Ponce."

ZULE: Es muy hermoso.

PADRE: Los he escrito mejores. (A Susy) Y dile que te pague enseguida, hija. ¿Me oyes?

ZULE: ¿Quién es Moreno Ponce, papá?

PADRE: ¡Eso quisiera saber! Quién coño es Moreno Ponce.

Mientras se produce este diálogo Palumbo ingresa con un gran busto que coloca en un lugar de la plazoleta.

MADRE: ¿Cómo quién es? Fue concejal y presidente de la Biblioteca. Fue uno de los que más luchó para que pudiéramos entronizar el busto de Federico Chopin en Villa del Parque.

PADRE: Mirame, hija. En España han muerto Valle Inclán, Unamuno y García Lorca y yo escribiendo epítafios para... (con desprecio) Moreno Ponce. (Canturrea) "Yo me subí a un pino verde/ por ver si Franco llegaba/ y sólo vi un tren blindado/ lo bien que tiroteaba/ lo bien que tiroteaba/ Anda jaleo... ¡silba la locomotora/ y Franco se va a paseo/ y Franco se va a paseo!"

Susy pasa junto a Zulema.

ZULE: ¿Vas a salir, Susy? Pasó por la estación y preguntó si hoy llegó un tren con voluntarios.

SUSY: (Para sí) Cerré la llave del gas. Desenchufé el televisor.
ZULE: Preguntó bien, Susy. Hoy tiene que llegar un tren con los voluntarios que fueron a construir un mundo nuevo.

Ahora Susy pasa junto a la madre.

MADRE: ¿A dónde vas, nena? Cuidado al cruzar el descampado.

PADRE: De paso cóprame "Crítica", hija. Debo saber si el Quinto Regimiento sigue luchando.

MADRE: ¡Y dale con tu Quinto Regimiento! Eso es lo único que te importa. Mirá si violan a la nena en el descampado.

PADRE: Que triunfen los fascistas y entonces nos violarán a todos. (Para sí) La última noticia que tuve es que la República aún resistía en Madrid. (Canta) "Deberemos resistir... Ay, Carmela. Ay, Carmela. Deberemos resistir..."

ZULE: (A Susy) Y si llega el tren, fijáte. Lo vas a conocer enseguida. Es alto, buen mozo y toca la trompeta.

Susy se detiene un instante. Queda ensimismada. Desde el columpio, Frank, imitando una trompeta con la boca, toca "Tiempo de Verano", de George Gershwin. Susy, inconscientemente, insinúa un paso de bailarina clásica. Se llama Frank. Decíle que lo estoy esperando bajo la pérgola, como se lo prometí.

SUSY: (Vuelve en sí) El chal... el chal... Uno nunca sabe cómo estará la temperatura en octubre.

Se coloca al chal y se mira ante el espejo.

MADRE: Decíme, Susy. ¿No estás muy pizpireta para salir así a la calle? Esa pollera es muy corta.

Inconscientemente, Susy se mira el ruedo de la pollera.

ZULE: Ay, no, mamá. Ahora se usa así.

MADRE: ¡Vos te callás! Estoy hablando con tu hermana. ¡Vamos, meterete, a practicar su clase de francés! Allí, allí, qui est a l'appareil?

ZULE: C'est moi, Zulema.

MADRE: Très bien, Zulemmm. (A Susy) Tenés que cruzar el descampado.

ZULE: Mamá. El descampado no está más. Construyeron un barrio.

MADRE: ¿Un barrio? ¿Un barrio entero?

ZULE: Sí. Y una plazoleta con un columpio.

MADRE: Habrá hombres buenos mozos, me imagino. ¿Se acordarán de mí? Antes era la locura. Todos los novios se reunían en el descampado a esperar que yo pasara. Y me decían piropos. ¡Tenía así de candidatos! (Bebe un trago de vinagre) Chicas... ¿tomaron su vinagre?

ZULE: Ay, no, mamá. No quiero tomar vinagre.

MADRE: ¡Vamos! A tomar el vinagre.

Zule toma un trago de vinagre. El recuerdo del vinagre produce en Susy un gesto de malestar.

SUSY: Las gotas para el estómago. (Buscará un frasco y se servirá unas gotas en un vaso de agua)

MADRE: (A Zule que bebe vinagre) Eso... Bastante vinagre, así los novios se vuelven locos. Cuando yo tenía la edad de ustedes, gustaban gorditas. ¡Si habrá comido bombones! Ahora gustan pálidas y delgadas. Chopinianas. Esta es la época del vinagre. (A Zule) Y es hora que vos te pongas de novia. Sos la mayor y tenés que dar el ejemplo. Fijáte en el diario si hay algún acto socialista. Los mejores candidatos se consiguen en los actos socialistas.

ZULE: Mamá... Yo sigo enamorada de Frank.

MADRE: ¿Frank? ¿Quién es Frank?

ZULE: Aquel muchacho alto, buen mozo, que tocaba la trompeta.

MADRE: No me acuerdo. ¿Qué se hizo de Frank?

ZULE: Se fue a la guerra.

MADRE: ¿A la guerra?

ZULE: Me dijo que lo esperaba bajo la pérgola. Que iba a regresar una tarde de octubre.

MADRE: ¡Qué hermosa historia de amor! Me gusta un militar para vos, Zule. ¿Qué era? ¿Un capitán?

ZULE: Un voluntario.

MADRE: ¿Un voluntario? ¿Un simple voluntario?

ZULE: Se alistó para ir a pelear contra los alemanes.

MADRE: ¿Y por qué contra los alemanes que son tan buenos mozos?

ZULE: Hubo una guerra, mamá.

MADRE: ¿Y quién ganó? Ay... ¡ojalá ganen los alemanes y desfilen por la 9 de Julio con el Kaiser a la cabeza!

ZULE: Frank quería construir un mundo nuevo, mamá.

MADRE: ¿Y cuánto hace que se fue ese joven?

ZULE: A mí me parece un siglo.

MADRE: ¡Ah, bueno! Ahora será un coronel. O general. ¿No sabés si desfila? Sí, debe desfilarse. El novio de mi hija tiene que desfilarse. Sí, Zule, me gusta un militar para vos. (Seguirá bebiendo vinagre y ya a esta altura estará algo borracha)

Ay... chicas... ¡Chicas! Piensen en el futuro. Ustedes son jóvenes y están a tiempo para todo. Mirenme a mí. A los doce años ya tocaba la Polonesa. Mi profesora de piano decía que en Varsovia los chicos cuatro años adelantaban en comparación con los chicos polacos. ¡Imagínense con los de aquí! ¿Se acuerdan del grandulón ése que tocó en la biblioteca? Tenía como 40 años. (Bebe. Pausa) A mí me faltó oportunidad, conocer gente.

¡El obcecado de tu padre!

PADRE: ¿Qué pasa conmigo?

MADRE: (Llorosa) Qué pasa... Qué pasa... ¿Todavía preguntás qué pasa? Noche a noche esperando que Margarita Xirgu venga a comer chips a casa.

PADRE: ¿Y qué quieres que le haga? La invité y me dijo que iba a venir.

MADRE: Mis hijas... Mis pobres hijas... Practicando piano... Practicando danza... ¿Para qué, eh? ¿Para qué!

PADRE: Tú me dijiste que te morías por conocer a Margarita Xirgu y la conociste. ¿Sí o no?

MADRE: Noche a noche, esperándola. ¡Si habrá tirado chips a la basura!

PADRE: Tú estabas presente cuando me dijo que iba a venir. (A Zule) Fue el día del estreno de "El Clavel Solitario".

ZULE: ¿Cómo fue que te dijo al terminar la obra, papá?

PADRE: (Orgulloso) "Buen primer acto. Galán. Buen primer acto." (A la madre) A ver si le decía eso a cualquiera.

MADRE: (Intencionada) Seguro que a Jacinto Benavente se lo dijo.

PADRE: (Fuera de sí) ¡No nombres a Jacinto Benavente en mi casa! Eso es una traición. (Se agita) ¡Ese plagiarío!

MADRE: (Bebe vinagre) (Ya está borracha) Plagiarío, no. Se le ocurrían las ideas antes que a vos.

PADRE: ¡Plagiarío, sí! Caíten de la literatura. Macró del talento ajeno.

MADRE: (A Zule, divertida) A tu padre se le ocurría una obra donde un hombre grande se enamoraba de una parienta joven y ¡zas!, el otro estrenaba "La Malquerida". (Al padre) Siempre te ganaba de mano.

PADRE: Me robaba... nunca supe como lo hacía, pero me robaba. (Eleva sus puños al cielo) ¡Pero ya nos veremos la cara en la inmortalidad!

Susy reaparece con un ramo de flores. El tiempo de su recuerdo cambia. El padre está en la pérgola. La madre fabrica flores de papel. Zule toca el Nocturno Nº 2 de Chopin. Susy se detiene y mira la enredadera seca.

SUSY: El jazmín está seco. Y la parra no brotó esta primavera.

PADRE: (Se le acerca, recitando) "Brotarán los jazmines cuando llegue octubre/ en la casa solariega/ y las verdes uvas anticiparán el vino/ Y desde la pérgola/ teñida de morado y blanco/ veré pasar un labriego catalán." Cuando seas grande, Susy, te llevaré a conocer mi pueblo. Es un lugar pequeño, rodeado de montañas. Desde la ventana de mi pieza se ve un camino que llega hasta el cielo. Cuando todo cambie en España irás a conocer mi pueblo. (Se aleja hacia el interior) No te olvides de comprar la "Crítica". (Para sí) ¿Por qué perdimos en España? ¿Por qué perdimos?

Susy va hacia la plazoleta. Zule se acerca a Frank y se besan. La madre sigue fabricando flores de papel

MADRE: (A Susy) Abriégate bien, que tenés que cruzar el descampado. Y trae tres docenas de chips: una de jamón, una de queso y una de paté de foie. ¡No! Mejor traé dos de paté de foie, ¿me oíste? Dos de paté de foie. Que a lo mejor esta noche viene Margarita Xirgu.

ZULE: (Mientras se besa con Frank) Lo vas a conocer enseguida, Susy. Es alto, buen mozo y toca la trompeta.

Susy se sienta en el banco de la plazoleta

SUSY: Ay, Dios... (Breve pausa) Pobre mamá... Margarita Xirgu no vino nunca a la casa solariega. No se lo perdonó nunca a papá. Pero él no tenía la culpa. Ella le dijo que iba a venir. Tampoco vino nunca Witold Malczuzinsky a los homenajes a Frederic Chopin. Y todos los años se decía que iba a venir. Lo que pasa es que Villa del Parque es muy lejoso. Y en aquella época era mucho peor. No le iban a hacer cruzar el descampado a Witold Malczuzinsky.

MADRE: (Como una letanía) Allí, qui est a l'appareil?

SUSY: C'est moi, Susy.

Se escucha el sonido de un tren que pasa. Susy lo observa.

No paró. En este barrio nunca paran los trenes. En ese que pasó me parece que viajaba un soldado.

ZULE: ¡Debe ser Frank! Me escribí desde Manchuria y me dice que es un buen lugar para construir un mundo nuevo. Pero que pronto regresará.

SUSY: No era Frank.

ZULE: Frank era alto y tocaba la trompeta.

Frank toca "Tiempo de Verano"

SUSY: El que iba en el tren era petiso y tocaba la armónica. Desde la izquierda ingresa Palumbo llevando trabajosamente un enorme busto que irá a colocar sobre un pedestal vacío.

PALUMBO: Buenas tardes, señorita Galán.

SUSY: (Vuelve en sí. Algo desilusionada) Ah... es usted.

PALUMBO: Es temprano todavía. (Coloca el busto sobre el pedestal) Ya está todo casi listo. ¿Notó el cambio?

SUSY: ¿Qué cambio?

PALUMBO: (Señala las guías) Las bombitas. Están colocadas distintas. Antes iban roja, amarilla, azul y verde. Ahora van amarilla, azul, verde y roja. Combinan mejor, ¿no le parece? Ah, y cambié la de la punta, que el año pasado se quemó. ¿Se acuerda? ¡Qué vergüenza sentí cuando se quemó la bombita en medio del homenaje! Sentí que su madre, desde el cielo, me retaba. No volverá a pasar, señorita Galán. Las controlé todas, una por una.

SUSY: Gracias, Palumbo.

PALUMBO: Y voy a probarlas otra vez. No sea cosa que...

Palumbo sale, hablando para sí. Se hace una pausa.

SUSY: (Se arropa) Ya lo dije. Está haciendo frío. No es temperatura para esta época. El tiempo se ha vuelto loco estos años. El día de aquel gran homenaje a Frederic Chopin hacía calor. Me acuerdo que los hombres desfilaban en camisa y algunos iban con el torso desnudo. Las guías de luces de colores se encienden mientras se remarca la llegada del crepúsculo.

MADRE: (Desde la pérgola) ¡Miren, chicas, cuánta gente va hacia la plazoleta! ¡Es impresionante! Hoy le haremos un gran homenaje a Frederic Chopin.

Zule se acerca a la madre y mira hacia la calle

ZULE: ¡Cuánta gente, mamá! ¡Son miles! Y no son gente de Villa del Parque.

MADRE: Deben ser delegaciones extranjeras. ¿Escuchás cómo gritan? (Saluda a la supuesta multitud y sigue el ritmo con la mano) "Chopin, Chopin, ¡Ay... Ojalá venga Witold Malczuzinsky! ¡Tocó la Polonesa, Zule!

Zule va hacia el piano y toca la Polonesa "Heroica". La madre, desde la pérgola, exaltada, agita los brazos hacia la multitud. El padre ingresa alarmado.

PADRE: ¡Cierren las ventanas! ¡Son las hordas fascistas!

Las luces de colores se apagan. El sonido del piano cesa. Susy sale del recuerdo. Desde el interior reingresa Palumbo. Trae en la mano un pequeño busto de Frederic Chopin.

PALUMBO: ¿Y, señorita Galán, no le parece que quedaron mejor? (Susy lo mira sin entender, sumergida aún en sus recuerdos) Las luces. Amarilla, azul, verde y roja.

SUSY: Ah... sí... sí.

PALUMBO: (Le muestra el busto) ¿Qué le parece? Le di una buena mano de lija y lo encalé. Quedó como nuevo.

SUSY: Está muy bien.

Palumbo coloca el busto de Chopin entre otros dos enormes que representan las figuras de dos militares.

PALUMBO: ¿Aquí le parece bien?

SUSY: Sí, está bien.

PALUMBO: Entre dos grandes próceres de Villa del Parque. (Señala uno de los bustos) El coronel Villafaña. En 1905 trasladó todo un regimiento de Esquel hasta Clorinda.

Susy mira la placa del otro busto.

SUSY: General Villafaña. (Mira a Palumbo).

PALUMBO: Es el hijo. En 1935 trasladó de nuevo el regimiento de Clorinda a Esquel. Esta plazoleta está llena de muertos ilustres, señorita Galán. (Toma distancia para ver cómo quedó el busto de Chopin) Está bien, ¿no?

SUSY: Sí, muy bien.

PALUMBO: Haremos un gran homenaje.

SUSY: No me hago ilusiones, Palumbo. Ya no hay grandes homenajes a Frederic Chopin.

PALUMBO: Es que no hay respeto por la tradición, señorita Galán.

SUSY: Acá, Palumbo. En París, en este momento las multitudes marchan hacia el cementerio de Père Lachaise, donde está la tumba de Frederic Chopin.

MADRE: Allí, allí, qui est a l'appareil?

SUSY: Y llegan delegaciones de todo el mundo. Polacos... finlandeses... noruegos. ¿Recuerda, Palumbo, lo que eran antes los 17 de octubre en Villa del Parque?

La madre toca el Nocturno N° 2 de Chopin. Se hace una pausa. El sonido se aleja, pero no se pierde del todo.

SUSY: Después de aquel gran homenaje, mi madre hizo gestiones para traer a Villa del Parque los restos de Frederic Chopin. Pero no hubo caso. Lo único que logró es que pusieran ese pequeño busto.

PALUMBO: (Señala otro enorme busto) Fue el concejar Moreno Ponce quien luchó para que pusieran el busto.

PADRE: "No mezquemos bronce/al genio de Moreno Ponce."

PALUMBO: Me gustan mucho las historias de su familia, señorita Galán.

MADRE: Los brazos, Susy... Los brazos... Como alas de gaviota. Imperceptiblemente, Susy aletea los brazos.

MADRE: Las grandes bailarinas se conocen por los brazos.

PALUMBO: Yo me acuerdo siempre de su madre.

La música cesa.

PALUMBO: Una vez me devolvió la pelota que había caído en el jardín de su casa. Y ahí pensé: es una buena mujer. No se da con nadie, pero es lógico. Si éste es un barrio de atormentados. Se da su lugar. (Pausa) (La madre está ahora sentada en un sillón con la mirada perdida, totalmente borracha).

PALUMBO: Mi padre decía siempre que su madre era muy linda. (Imita al padre) "Buena moza, la señora Galán." Así decía

MADRE: (Balbuceante) Los brazos. Susy, los brazos.

Palumbo, insinuante, se acerca a Susy y le dice al oído

PALUMBO: Las polaquitas... Así les decíamos: los pibes del

barrio a usted y a su hermana. Porque eran rubias. ¿Nunca se lo dije? Las polaquitas. (Susy lo mira extrañada) No lo toma a mal, ¿no, señorita Galán?

SUSY: No... Creo que no.

PALUMBO: Lo inventó el Piojo. ¿Se acuerda del Piojo? Aquel pibe de rulitos, chiquito, muy gracioso. Se fue del barrio hace tiempo. Anda en la reventa de automóviles. (Sonríe) Estaba enamorado de su hermana. (Pausa).

ZULE: Me besó, Susy. Me besó en el tren fantasma.

Zule va hacia Frank. Se toman y se besan apasionadamente.

PALUMBO: Toda la barra estaba enamorada de las polaquitas. A unos le gustaba la mayor... A otros... (La mira intensamente) la menor...

SUSY: (Para cambiar de tema) ¿Vendrá alguien al homenaje? El pobre Blas Quesada murió. Era el último chopiniano que quedaba en Villa del Parque.

PALUMBO: Este es un barrio de gente bruta, señorita Galán. ¿Qué puede pedirles?

SUSY: Antes no era así. Mi madre decía siempre que los obreros de la construcción dejaban de trabajar de doce a una para escuchar el concierto del mediodía de Radio Nacional.

PALUMBO: ¡Antes... antes! (Señala el busto del general Villafaña) El día que pusimos el busto del general Villafaña éramos cinco mil boy scouts en la plaza. Y tocó la Banda Municipal. El mes pasado se cumplió el aniversario y ¿sabe cuántos éramos? Yo y el guardabarrera que me hizo pata. Es así, señorita Galán. Es así. Ya no hay respeto por la tradición. Todo está mal, muy mal. Cuando mi padre era guardián de esta plaza, con su sola presencia dispersaba a los chicos. (Indignado) ¡Ayer tuve que enarbolar el garrote para dispersar a cuatro moccosos que querían jugar a la pelota! Unos moccosos así...

(Señala baja estatura) Y todavía me hacían burla desde enfrente. (Saca el garrote) Cómo me gustaría darles en la cabeza. Le dije al intendente: "Déjeme darles. Déjeme". (Imita al intendente) "No puedo darle la orden, Palumbo. Déme tiempo." (Breve pausa) Es así. Es así: cada vez cuesta más dispersar a las nuevas generaciones. (Pausa) Mi padre... ¡Si estuviera mi padre! ¡Jamás sacó el garrote! ¡Jamás! (Señala un costado de la plazoleta) Se paraba allí.

Las guías de colores se encienden. Palumbo se pone con las piernas abiertas y las manos en la cintura.

Así se paraba mi padre. Míreme, señorita Galán. ¡Así! Y se acababa el partido. Sí, señor. ¡Con su sola presencia! Se acababa el fútbol y los globos y el tejo y cachurra montó la burra y el rango y mida y el balero y el dinenti. Entonces la plaza quedaba libre y empezaban los homenajes. Y ahí ingresábamos los boy scouts al son de la Banda Municipal.

Queda con los brazos en alto, como recibiendo a las columnas de boy scouts. Zule toca el Nocturno N° 2 de Chopin. Las luces de colores se apagan. El rostro de Palumbo se endulza.

¿Se acuerda de mi padre?

SUSY: Sí, me acuerdo.

PALUMBO: ¿En serio se acuerda?

SUSY: Con mi hermana le decíamos "el hombre malo". **PALUMBO:** No era malo... Era severo. Odiaba el desorden. Eso era todo. Y tenía mucho respeto por su familia. No permitía que yo les dirigiera la palabra a usted o a su hermana. Decía que ustedes eran gente distinta.

SUSY: (Halagada) ¿Así decía?

PALUMBO: Así. Gente culta. Y la gente culta, me decía siempre, es rara. Pero no comete desórdenes. Hay que respetarla. **Se escucha el sonido de un tren que se acerca.**

ZULE: Un tren, Susy. Debe ser el que trae a los voluntarios que fueron a construir un mundo nuevo. El es alto y toca la trompeta. **Susy queda expectante. El tren sigue de largo.**

SUSY: Otro tren que no paró.

PALUMBO: Es el rápido de las 19 y 23.

SUSY: (Extrañada) Son más de las ocho. Pausa.

PALUMBO: Dicen que en Alemania la gente sabe la hora por el paso de los trenes. Nadie usa reloj.

Nueva pausa.

SUSY: Está oscureciendo.

PALUMBO: (Vuelve al ataque) ¿Se acuerda de la primera vez que la vi, señorita Galán? ¿Se lo pregunté alguna vez?

Las guías de colores se encienden. Frank toca "Tiempo de Verano". Susy ingresa en la zona de los recuerdos y le habla a Frank aunque Palumbo cree que dialoga con él.

SUSY: Si que me acuerdo.

PALUMBO: ¿En serio?

SUSY: Fue aquí mismo. Cuando pusieron la kermesse.

PALUMBO: No, señorita Galán. Fue el día del homenaje al intendente Castañeda. (Señala un busto) Es aquí. Fue el que hizo asfaltar esta plaza. Usted tenía el uniforme del colegio y llevaba una carpeta azul en la mano.

SUSY: (Segue hablando con Frank) Si que lo miré. Usted no se fijó en mí.

PALUMBO: ¿Que no me fijé? No le saqué los ojos de encima. **Frank va hacia Susy que lo mira encandilada. Pasajunto a ella y se acerca a Zule y la besa. Al pasar junto a Susy dice:**

FRANK: Hola, mocosa. Si me presentás a tu hermana te pago una vuelta en la montaña rusa.

SUSY: (Describe el vestuario de Frank) Usted llevaba una camisa blanca, con el cuello abierto fuera del saco.

PALUMBO: No, señorita Galán. Yo vestía el uniforme de boy scout. Era el día que lo estrenaba. Estaba de orgulloso... No me lo hubiera sacado nunca. ¿En serio que se fijó en mí?

SUSY: (Siempre a Frank) No pude sacarle los ojos de encima.

PALUMBO: Éramos miles, señorita Galán. Miles. Todos iguales. Yo estaba allí. (Señala) En la segunda fila. Y entre miles, usted se fijó en mí. Nunca me lo dijo. (Ahora habla para sí) Y los pibes me cargaban siempre: "La polaquita no te da bola". Perdón, señorita Galán, pero en esa época se hablaba así. (Vuelve a hablar para sí) Así que la polaquita no me da bola... Voy a averiguar dónde tiene la reventa el Piojo y me va a oír. (Exultante) Señorita Galán... Hoy será un homenaje como nunca. Ya va a ver.

Palumbo sale. Zule está tocando el Nocturno N° 2. Como en la primera escena, la madre sigue la ejecución desde la pérgola. Las guías de colores se encienden. Susy está sentada en el banco de la plaza. Frank se acerca tocando la trompeta y se sienta a su lado.

Frank mira a Susy y le toca "Tiempo de Verano". Zule deja de tocar.

ZULE: Susy... Pusieron una kermesse en la plazoleta. Quiero que me acompañes. Pero no le digas nada a mamá.

Zule se sienta en el banco. Susy queda en medio de Frank y su hermana.

ZULE: (Codea a Susy) ¡Ay, Susy, no seas sonsa! (Por Frank) No lo mires.

FRANK: (A Susy) ¿No me presentás a tu amiguita, mocosa?

SUSY: No es mi amiguita. Es mi hermana.

ZULE: Ay, Susy. Calláte la boca.

FRANK: Presentáme a tu hermana, mocosa.

Frank y Zule estiran sus cuerpos y se besan apasionadamente en la boca por delante de la cara de Susy que los mira. La imagen, como siempre, pertenece a los recuerdos de Susy.

ZULE: ¡Por Dios, señor Casteluchi! Recién nos conocemos. Es muy pronto para ir al tren fantasma.

FRANK: Vayamos a la montaña rusa, entonces.

ZULE: Antes quiero una prueba de sus intenciones.
FRANK (Con desprecio) Es usted una burguesa, Zule ¿Puedo llamarla Zule?
ZULE: Va muy de prisa usted ¿Cuál es su nombre, señor Casteluchi?
FRANK: Francisco
ZULE: (Extasiada) Frank Frank.
Se hace una pausa. Ambos quedan tomados de la mano. Las manos se apoyan en el regazo de Susy. Frank toca "Tiempo de Verano".
ZULE: Toca usted muy bien, Frank. Yo estudio piano.
FRANK: Yo toco de oído.
ZULE: Debería estudiar música.
MADRE: Dooo, sí, fa, sol, Zule. ¡Sí, fa sol!
ZULE: Mi madre dice que sólo estudiando se puede llegar a tocar bien.
SUSY: (A Frank) Y yo estudio danza. (Mueve los brazos)
FRANK: (Exaltado, a Zule) ¡Esa es una actitud burguesa!
ZULE: (Indignada) ¿Por qué? Yo pienso ser una gran pianista. Y para eso debo estudiar mucho.
FRANK: Usted estudia porque su madre quiere que sea una gran concertista. Típico de la pequeña burguesía.
Sus cuerpos, se cruzan otra vez delante de Susy para besarse. Se separan.
ZULE: ¡Eso no es cierto! Yo quiero ser una gran concertista.
FRANK: (Con desprecio) Y ganar plata.
ZULE: No. No estudio para ganar plata. La plata no me importa. Quiero tocar en los grandes teatros.
MADRE: ¡Los brazos, Susy! ¡Los brazos!
Susy mueve los brazos
FRANK: ¡Los grandes teatros! Donde pueden ir los burgueses vestidos de frac. ¡No, Zule, no! (Se va apasionando) Toque para el pueblo. La música, como todas las artes, debe servir para construir un mundo nuevo. No se someta a los gustos del chancho burgués. (La mira fijamente y toca La Marsellesa con la trompeta) (Se pone de pie) ¡Vamos, Zule! Tenemos un lugar en el tren fantasma.
Frank se pierde tocando la trompeta. Zule queda sentada junto a su hermana.
ZULE: Recibi carta de Frank, Susy. Está en una estepa, cerca de los Urales. Allí empezaron a construir un mundo nuevo. Y dice que pronto volverá.
La madre toca el Nocturno N° 2 de Chopin. Las guías de colores se apagan. Zule va a sentarse al sillón vienés. Un instante después se escucha el sonido de un tren que llega.
SUSY: (Ansiosa) Un tren, Zule. Un tren (El sonido marca que el tren se detiene) ¡Un tren paró en la estación! (Observa si alguien se apea) (Queda desilusionada) No bajó nadie. Sólo un viejo.
ZULE: (Como una letanía) Frank es alto, buen mozo y toca la trompeta. Lo vas a conocer enseguida. Decile que lo estoy esperando bajo la pérgola, como se lo prometí. (Cambia de actitud. Va hacia la madre, alegremente) Es el hombre más maravilloso del mundo, mamá. Te va a gustar. Vas a ver.
MADRE: ¿Dónde lo conociste?
ZULE: En la kermesse.
MADRE: (Alarmada) ¿Dónde?
ZULE: En la kermesse.
MADRE: ¿En la kermesse? ¿Vos estás loca? ¿Qué se puede esperar de un hombre que se conoció en una kermesse? ¡Ese hombre no va a poner los pies en esta casa!
ZULE: Mamá... Es que lo amo ¿No te das cuenta? ¡Lo amo!
MADRE: Los hombres que van a las kermesses nunca llegan a nada.
ZULE: Es socialista, mamá.
MADRE: ¿Socialista? ¿Estás segura?

ZULE: Me dijo que quiere construir un mundo nuevo.
MADRE: ¡Nena! Te está engañando. Ese hombre debe ser anarquista.
PADRE: (Apareciendo) ¿Y qué si lo es? ¿Acaso es un delito ser anarquista?
MADRE: No es que sea un delito. Es un viaje a la miseria.
PADRE: ¡Un viaje a la grandeza!
MADRE: (De pronto borracha) (Grita) ¡Y a la soledad! Mientras padre habla, madre va hacia el piano y toca, pero el sonido no llega ahora.
PADRE: ¡A la grandeza! Pronto nuestros ideales se esparcirán por el mundo y ese muchacho, si es anarquista, ocupará un lugar. ¡Pero un lugar entre los grandes, no entre los ricos! (A Zule) Anda, hija. No hagas esperar a ese muchacho. Dile que entre.
Zule corre alegremente hacia la pérgola.
ZULE: Frank. Frank...
Se escucha la trompeta de Frank, tocada con la boca, como siempre. Zule estira los brazos hacia él. Frank aparece, como lo hemos visto hasta ahora, y va hacia Zule. Pero pasa a su lado y al dejarla atrás, se convierte en un viejo de setenta años. Su trompeta suena cascada y lenta, como un disco puesto a menos revoluciones. Por supuesto habla como un viejo. Se va acercando a Susy que sigue sentada en el banco de la plazoleta y no lo reconoce. Ahora, Frank pertenece a la realidad.
FRANK: Me cago en el tren... ¡Y me cago en todos los trenes que tomé en mi vida y siempre pararon! Y porque pararon me tuve que bajar. ¿Por qué carajo paran los trenes? (Descubre a Susy) Perdón, señora. ¿Me puede decir qué lugar es éste?
SUSY: (Mirándolo con desconfianza) Villa del Parque.
FRANK: Villa del Parque. Me parece que estuve aquí una vez. ¿Me permite? (Trabajosamente se sienta en el banco. Susy se aleja. Frank saca un pan del bolsillo) (Habla para sí) ¿Por qué carajo se paró el tren aquí? (A Susy) Si el tren se para, me tengo que bajar. ¿Viajó usted alguna vez en el Transiberiano? ¡Doce días sin parar! ¡Eso es un tren! Arriba del tren uno ve nieve... trigales... montañas... cielo. Cuando el tren se para, todo es una mierda ¡Una mierda!
SUSY: Mida sus palabras, señor. El guardián está por venir.
FRANK: ¿Qué lugar es éste?
SUSY: Villa del Parque, le dije.
FRANK: Villa del Parque... (Tiene una miga de pan en la mano y mira hacia uno y otro lado) ¿No hay pájaros aquí?
SUSY: El guardián los ahuyenta. Dice que ensucian los monumentos.
FRANK: No me gusta comer solo. (Le tiende la miga) ¿Quiere usted?
SUSY: No, gracias.
FRANK: (De golpe, violento) ¿Qué lugar de mierda es éste que no hay pájaros? En la Plaza San Marcos comía con cien palomas. ¿Conoce la Plaza San Marcos?
SUSY: De nombre, por supuesto.
FRANK: ¡De nombre! y no es más que eso. Puro nombre. Es todo falso... Falso. Salvo las palomas. (Se queda un instante con la mirada puesta en un punto lizo, hasta que lo asalta un recuerdo) Al obispo de San Marcos lo agarré de las solapas y le dije: "Está bien... está bien. No discutamos a Dios. Hablemos de los pobres que están en la Tierra ¡Sacáte la sotana y vamos juntos a hacer un mundo nuevo! Vos con tu cruz y yo con mi trompeta" (Pausa) Las palomas de San Marcos se volaron. Una semana comiendo solo.
Se hace una pausa. Frank toca "Tiempo de Verano". Su "trompeta" suena cascada.
SUSY: Toca usted la trompeta. (Frank la mira) Yo conocí a alguien que tocaba la trompeta.

Frank se mete la mano en el bolsillo y saca un boleto de tren. Se lo tiende a Susy.
FRANK: Digame... ¿Hasta dónde es este boleto?
SUSY: (Lee) Hurlingham. Va hasta Hurlingham.
FRANK: (Como un descubrimiento) ¡Hurlingham! Ahí me tenía que bajar. En Hurlingham. ¿Cómo dijo que se llamaba este lugar?
SUSY: Villa del Parque.
FRANK: Villa del Parque. Yo creo que estuve aquí una vez. Pero tenía que ir a Hurlingham. ¿Qué carajo tenía que hacer en Hurlingham? (Piensa) ¡Ah, sí! Me dijeron que Hurlingham es el lugar ideal para construir un mundo nuevo. (La mira) ¿Sabe si hay injusticia en Hurlingham? En Connecticut tuvimos una discusión. Casi nos vamos a las manos con Jean Paul Sartre. Y un estudiante albanés me dijo que la mayor injusticia del mundo estaba en Hurlingham. Que las masas estaban a punto de levantarse. (A Susy) ¿Sabe si las masas están a punto de levantarse en Hurlingham?
Susy se encoge de hombros. Mucho, no entiende el parlamento de Frank y sigue observándolo, algo preocupada.
FRANK: Claro, esto me lo dijeron hace mucho. Pero las cosas tardan mucho en cambiar. (Con dolor) Tardan mucho (Pausa) Supongo que habrá otros trenes que irán a Hurlingham.
SUSY: Creo que el último pasa a la una de la mañana.
Frank no la escuchó. Come pan con la mirada puesta en punto lizo.
FRANK: ¿Sabe qué pasa? Me estoy poniendo viejo. Ayer hablé con un burócrata indonesio y lo escuché callado. ¡Yo, escuchando a un burócrata! ¡Francisco Casteluchi dialogando con un burócrata!
Rie. Susy lo mira sorprendida.
Hace cinco años... Cinco años, nada más, lo hubiera matado.
SUSY: ¿Qué dijo usted? ¿Francisco Casteluchi, dijo? ¿Por qué nombró a Francisco Casteluchi?
FRANK: Porque así me llamo. ¡Y soy un héroe! (Lanza una risotada. Se burla de sí mismo) Héroe... (A Susy) Me dieron tres medallas, ¿sabía usted? (Se señala la solapa) Héroe, héroe, héroe. ¿Sabe dónde están las medallas? En el culo de tres generales. El general ruso no lo podía creer. Lo agarré de las solapas y le dije: "Sacáte el uniforme y vamos a hacer un mundo nuevo, burócrata hijo e'puta". (Grita) ¡Un mundo nuevo!
Se hace una pausa. Frank toca la trompeta. Susy, que no ha salido de su asombro, va hacia él.
SUSY: Casteluchi... Usted es Frank. ¡Frank! Al escuchar este apodo, Frank parece recibir el impacto.
FRANK: ¿Frank...? Alguien me llamaba así.
SUSY: Zule... ¿No se acuerda de Zule?
Frank hace un doloroso esfuerzo por recordar.
FRANK: Zule... Había una casa grande en Villa del Parque. ¿Qué lugar es éste, me dijo?
SUSY: Villa del Parque.
FRANK: Villa del Parque... Zule... (Ya parece recordar) ¿Usted es Zule?
SUSY: No. Zule es mi hermana. ¿No me reconoce? (Frank se acerca a la mira de arriba a abajo) ¡Soy la mocosita!
FRANK: La mocosita. Había una mocosita en Villa del Parque que tenía las tetas grandes. Lindas tetas.
SUSY: Nos vimos por primera vez en la kermesse.
Las guías de colores se encienden lentamente. Se vuelve a la zona de los recuerdos. Frank irá recomponiendo la figura del año 40 y su trompeta sonará joven.
FRANK: Había una kermesse.
SUSY: Pero usted no se fijó en mí. Se fue al tren fantasma con mi hermana.
FRANK: Había un tren fantasma.
Frank ya está joven. La madre toca en el piano el

Nocturno N° 2 de Chopin. El padre está escribiendo. Frank y Zule bailan en la pérgola. Zule lo toma de la mano y lo lleva hacia los padres. Se retoma la escena anterior.
ZULE: Este es Frank. Esta es mi mamá.
Frank "toca" con la trompeta el "Vals del Aniversario" y baila con la madre, que se mantiene rígida y lo mira con desconfianza. Zule toma a Frank y lo lleva hacia el padre.
ZULE: Y éste es mi padre.
Frank se cuadra ante el padre y "toca" algunos compases de la marcha italiana "Bandera Roja".
PADRE: Adelante, joven. Venga. Siéntese a mi lado. (A la madre) Convidalo con unos chips. ¿Le gustan los chips, joven?
FRANK: Sí, señor.
Frank se sienta junto al padre.
PADRE: Muy bien, joven. Muy bien. ¿De qué tema quiere que le hable?
MADRE: (Le tiende la bandeja, con desprecio). Tome. Son de mortadela.
PADRE: ¿No hay de paté de foie?
MADRE: Están reservados. (A Frank, intencionadamente) El sábado viene Margarita Xirgu.
FRANK: ¿Viene Margarita Xirgu?
MADRE: Ah... la pregunta. Es amiga de esta casa.
ZULE: Contále lo que dijo de tu obra, papá.
PADRE: (Con falsa modestia) Ah... "Buen primer acto, Galán. Buen primer acto".
ZULE: ¿No fue élla la que te comparó con Shakespeare?
PADRE: No. No fue élla. (Acercia a Zule). Fue una exageración de "La Protesta" (A Frank) El periódico de los anarquistas. Supongo que lo conocerá.
FRANK: Lo leo siempre, señor.
PADRE: ¡Ah, eso está bueno!
FRANK: Dice cosas interesantes, pero tengo algunas diferencias.
PADRE: ¿Diferencias? (Algo molesto) ¿Y cuáles son esas diferencias, se puede saber?
FRANK: No estoy de acuerdo con la posición de los anarquistas en España, señor Galán.
PADRE: ¿Cómo dice?
FRANK: (Exaltado) Creo que las fuerzas progresistas deben apoyar la República. En cualquier momento la derecha puede...
PADRE: (Lo interrumpe) ¡Bah... bah... bah! Porque tres generalitos y dos curas andan revoloteando se piensa que peligra la República. Para que lo sepa, ¡la República jamás será derrotada! (Se detiene. Mira a Frank un instante) ¡Oiga, jovencito! ¿No será usted comunista?
FRANK: No, señor. Soy socialista.
El padre hace un gesto de semiaceptación. La madre cambia de actitud.
MADRE: ¿Socialista? (Lo mira con cierta desconfianza) ¿Y qué hacía en la kermesse?
ZULE: (Se anticipa a Frank) Estaba de paso. ¿No, Frank, que estaba de paso?
La madre abandona su hostilidad hacia Frank y toma otra bandeja. Se la tiende.
MADRE: Sirvase uno de éstos, joven. Son de paté de foie.
PADRE: (Sigue en lo suyo) Porque en esta casa jamás entrará un comunista. ¡Y menos un fascista, por supuesto!
ZULE: Bueno, pero está claro. Frank es socialista. ¿Sabés, papá, que Frank escribe versos?
POETA: ¡Poeta! Se morirá de hambre, jovencito. (Ríe).
FRANK: Eso no me importa, señor.
MADRE: (Reacciona) ¿Cómo que no le importa? ¿Piensa malatar de hambre a mi hija?
FRANK: Mi poesía debe servir para construir un mundo nuevo.
MADRE: ¡Joven! Usted no es socialista. Usted es un anarquista.

(Señala al padre) Como ése (Retira los chips de paté de foie).

PADRE: ¡Y a mucha honra! (A Frank) ¿Ha leído a Bakunin, muchacho?

MADRE: (Indignada) ¡Déjame hablar! (A Frank) Socialista es el mando de Rita Bujedo. El dueño de la gran tienda ésa que está frente a la estación. Y tiene automóvil. ¡Automóvil! ¡Ese es un socialista! (Melodramática) ¿Por qué habré ido a ese mitin anarquista, Dios mío, por qué?

PADRE: No nombres a Dios en esta casa.

MADRE: ¡Vos y tus plomeros! (Para sí) Y Rita Bujedo me dijo. "Vení conmigo al acto socialista. Hay buenos candidatos". Y yo... por llevarle la contra. ¡nadá más que por llevarle la contra! me fui al mitin anarquista. Era primero de mayo... podía haber ido a uno o a otro (Al padre) ¿Y sabés por qué fui al mitin anarquista? Porque me dijeron que iban muchos extranjeros. Pero extranjeros en serio, no como vos. (Trágica) ¡Tarde aprendí que los anarquistas se toman la pobreza en serio!

Va hacia el piano y toca el Nocturno Nº 2. El padre se pone a escribir. Frank y Zule se besan. Es otro momento del recuerdo de Susy.

FRANK: ¿Está escribiendo algo nuevo, señor Galán?

PADRE: (Asiente) Será mi mejor obra.

FRANK: ¿Y cuál es el tema?

PADRE: La humanidad. Pero no lo ande usted divulgando por ahí. No quiero que llegue a oídos de Jacinto Benavente.

MADRE: (Desde el piano) Ese sí que debe vivir bien.

PADRE: (Explota) ¡Seguro que debe vivir bien! ¿Y sabes por qué? Porque es un rampón, un cómplice de lo cotidiano. ¡No aspira a la grandeza de la inmortalidad!

Padre vuelve a escribir. Madre toca el piano. Frank y Zule se despiden, muy enamorados.

ZULE: Hasta mañana, mi amor.

FRANK: Hasta mañana.

Zule va a sentarse al sillón vienés. Frank envejece y cae sentado en un sillón. Se adormece. Susy aparece con una copita y se la extiende.

SUSY: Frank...

FRANK: (Despierta) ¿Eh?

SUSY: Licor de naranja. Es todo lo que tengo.

FRANK: ¿Quién es usted?

SUSY: Susy. (Frank la mira tratando de recordar) La mocosa.

FRANK: (Mira a su alrededor) Yo estuve aquí una vez.

SUSY: Estuvo muchas veces. Venía todas las noches a visitar a Zule.

FRANK: ¿Zule? ¿Quién es Zule? Ah... sí... sí... La chica de la kermesse. ¿Qué se hizo de Zule?

Las luces de colores se encienden. Susy ingresa en la zona de los recuerdos. Zule está parada con una valija en la mano.

ZULE: Me voy, Susy.

SUSY: ¿Cómo te vas?

ZULE: Hoy me desperté vieja. No quiero que Frank me vea vieja. Decíle que lo estuve esperando bajo la pérgola, como se lo prometí. Cuando vuelva lo vas a conocer enseguida: es alto, buen mozo y toca la trompeta.

Zule sale del recuerdo de Susy y reaparecerá luego joven otra vez. Las luces de colores se apagan.

FRANK: Carajo... Todos desaparecen. En Hanoi había una muchacha con unas telas hermosas. Vinieron los cabrones y se la llevaron.

SUSY: Ella lo estuvo esperando durante veinte años. Usted le dijo que iba a volver.

FRANK: Hay mucha injusticia en el mundo, mocosa. Y los trenes

se paraban. (Se acerca al piano y saca unas notas aisladas)

¡El padre Charles! Un curita. Un revolucionario en serio. ¡Ese sí que quería un mundo nuevo! Pero el boludo rezaba... rezaba. La nieve caía y él rezaba. Se lo dije: "Tíreles, padre, tíreles. Los fascistas sólo entienden el lenguaje de las balas". Me decía que no con la cabeza y seguía rezando. (Se ahoga por el recuerdo) Los cabrones le arrancaron la cabeza de un bazukazo. Lloré ese día, mocosa. Lloré por el padre Charles. Era norteamericano y cura. Y lo último que vio fueron mis lágrimas. (Se indigna) Y después vino el alcahuete ése a darnos un discurso y se fue en un auto negro. ¡No se bajó del auto porque hacía frío! (Agita el puño hacia un fantasma) "Bajáte del auto, burócrata jueputa y vení con nosotros a construir un mundo nuevo."

Se desploma, dolorido, en el sillón. Pausa prolongada.

SUSY: ¿Quiere otro poco de licor?

FRANK: (Niega con la cabeza) Debo llegar a Hurlingham. ¿A qué hora pasa el tren?

SUSY: No lo sé. Puede quedarse aquí. (Breve pausa) Conmigo.

FRANK: (Como si no la oyera) En París estaba bien. Creí que me iba a quedar para siempre. Fuimos felices con Mimi Pinson. ¡Pobre Mimi Pinson!

SUSY: ¿Qué le pasó?

FRANK: Murió. ¡Carajo, todo se me muere! (Se pone de pie) Si no hay trenes tendré que irme a pie.

SUSY: ¿A Hurlingham? Es lejísimo.

FRANK: ¿Sabés lo que he caminado, mocosa?

¡Hace un movimiento y queda ante la imagen de Zule que está otra vez joven. La mira.

¿Quién es ella?

SUSY: Zule. ¿No se acuerda de Zule?

ZULE: (Tiende los brazos hacia Frank) Te esperaré siempre, Frank.

SUSY: Ésa foto se la sacó poco tiempo después de que usted se fue.

Frank toca "el Vals del Adiós". Tanto él como la trompeta van rejuveneciendo. Frank y Zule bailan.

FRANK: (Joven) Volveré Zule. Volveré por tí.

ZULE: Aquí estaré, mi amor. Esperando, bajo la pérgola.

FRANK: Regresaré una tarde de octubre.

Zule se desprende de Frank y va a sentarse al sillón vienés. Frank y su trompeta envejecen.

FRANK: (Viejo) Si... alguien me esperaba. En Helsinki una muchacha de telas grandes me preguntó si alguien me esperaba. Y yo le dije que sí. ¿Quién carajo me esperaba?

SUSY: Zule lo esperó un tiempo. Pero después se fue. Y me quedé yo. Porque sabía que un día iba a venir. Usted lo prometió el día que se fue a pelear contra los alemanes.

FRANK: (De pronto, más vital) ¡Ah... ésa fue una época gloriosa! En Berlín estaba seguro de que íbamos a construir un mundo nuevo. Cuando llegué, la guerra había terminado y todos festejaban juntos. Ingleses, rusos, norteamericanos, franceses... los partisanos... los árabes y los judíos. Todos festejaban. Y yo toqué la trompeta para todos.

Toca el "Vals del Adiós". Poco a poco la trompeta y Frank rejuvenecen. Las luces de colores se encienden. El padre dormita en un sillón. La madre toca el piano. Zule va hacia Frank.

FRANK: (Emocionado) Argentina le declaró la guerra a Alemania. Me alisté como voluntario.

ZULE: Oh, Frank... (Lo abraza) No te vayas, Frank. No te vayas.

FRANK: Debes entenderlo, mi amor. Allí van a construir un mundo nuevo y yo no puedo estar ausente. Pero volveré.

ZULE: Oh, Frank.

Se besan.

ZULE: Piensa en mí.

FRANK: Todo el tiempo.

ZULE: ¿No me vas a olvidar?

FRANK: Ni un minuto, mi amor. ¡Ni un minuto!

Vuelven a besarse.

ZULE: Quiero que te despidas de papá.

Ambos se acercan al padre. Está muy enfermo y dormita.

ZULE: Papá... Está Frank.

PADRE: (Abre los ojos) Joven Casteluchi...

FRANK: Señor Galán... Argentina le declaró la guerra a Alemania.

PADRE: (Conmocionado) Argentina le declaró la guerra a Alemania. (Sonríe) Es el resultado de nuestra prédica. El régimen filonazi tuvo que ceder. Puedo morir tranquilo, ahora.

FRANK: No, señor Galán. Debe vivir. Los derrotaremos y construiremos un mundo nuevo.

PADRE: Un mundo de igualdad. Vosotros, los jóvenes, vivireis en un mundo de igualdad. Vais a ser felices.

FRANK: Volveré pronto, señor Galán. Y juntos celebraremos la victoria final.

Frank comienza a alejarse. El padre lo llama a su lado.

PADRE: Casteluchi... (Le toma la mano) Una vez que caiga Alemania, liberen a España. No dejen de liberar a España.

FRANK: Lo haremos, señor.

PADRE: Vaya, Casteluchi, vaya. ¡Y péguete duro al fascismo ahí donde le vea!

Zule y Frank se toman de la mano y van hacia la pérgola.

Ahí bailan el "Vals del Adiós", repitiendo la escena anterior. Frank toca la trompeta pero el sonido va envejeciendo poco a poco.

ZULE: Te esperaré siempre, Frank.

FRANK: (Viejo) Volveré, Zule. Volveré por tí.

ZULE: Aquí estaré siempre, mi amor. Esperando Bajo la pérgola.

FRANK: Regresaré una tarde de octubre.

Zule se desprende de Frank y va a sentarse en el sillón vienés. Frank queda parado, solo, tocando la trompeta vieja. De pronto se detiene.

FRANK: Aquí había un viejo idiota que me dijo que íbamos a derrotar al fascismo.

SUSY: (Dolida) No hable así de mi padre.

FRANK: ¿Sabe cómo reapareció el fascismo? Aquí... y allá... y allá... Hasta los nuestros se hicieron fascistas. (Recuerda) Se lo dije al burócrata. "Jueputa, sos un fascista." (Como si tuviera delante al burócrata) ¿Qué mundo nuevo querés, carajo? El tuyo es un mundo que ya está podrido. (Se contiene. Pausa)

¿Qué se hizo de aquel viejo, mocosa?

SUSY: Murió. Poco tiempo después de que usted se fue.

FRANK: Iluso... Un viejo iluso. (Piensa) Bueno, como yo. Pero, por lo menos él era iluso hace 40 años.

SUSY: ¿Se acuerda de cómo discutían? El lo quería mucho a usted. (Sonríe) Aunque siempre discutían.

PADRE: ¿Así que es usted socialista, jovencito?

FRANK: (Viejo, como si lo hubiera oído) ¡Qué carajo sé lo que soy! He visto curas marxistas... Se lo dije al padre Charles: ¡Soy un marxista! (Remeda al padre Charles) "Y tú llevas a Cristo adentro." (Sonríe) Y, el fascista del burócrata desfilaba con la bandera roja.

Se hace una pausa. Ahora es Zule la que toca el piano. Frank se queda mirándola y comenzará a recordarla.

FRANK: Sí... Yo le dije a la muchacha de Helsinki que alguien me esperaba. ¿Dónde carajo estoy?

SUSY: En Villa del Parque.

FRANK: Sí... Yo le dije que alguien me esperaba en Villa del Parque. Una muchacha dulce... que tocaba el piano... (Extiende las manos hacia Zule) Zule... Zule... Soy yo, Frank. He vuelto.

Zule deja de tocar y sale corriendo hacia la pérgola.

ZULE: No... no me mires... Estoy vieja, ¡Estoy vieja!

Frank intenta tocar la trompeta pero le sale un sonido desvencijado e impreciso, lejanamente parecido a "Tiempo de Verano".

SUSY: Zule se fue. No quiso esperarlo. Pero yo me quedé.

FRANK: (No la oye) Sabía que no iba a estar. Lo sabía antes de llegar. (Con amargura) Todo se me muere. (Ahora se dirige a Susy, con naturalidad) Como Mimi Pinson. Yo con ella me hubiera quedado en París. ¿Conoce París? (Susy niega con la cabeza) ¿Sabe qué me dijo un fiambbrero de Port Pantin? "París es el mundo nuevo". (Ríe) ¡París, el mundo nuevo...! ¡París está podrido! ¿O será el mundo nuevo de los fiambbreros? (Se desternilla de risa) (Se va calmado y otra vez aparece la amargura) Sólo tuve que llevar a Mimi Pinson al cementerio. ¡Solo! La llevé en los brazos... (Estira los brazos como si llevara un cuerpo) En brazos hasta Pèr Lachaise. ¡Y los jueputas se reían! ¿Sabés por qué se reían, mocosa? ¿Porque era una puta? (Espera la respuesta) ¡No! Se reían porque ella quería construir un mundo nuevo. Y allí se rien de los que quieren construir un mundo nuevo. ¡Pobre Mimi...!

SUSY: ¿Hace mucho que murió?

FRANK: (La mira, sorprendido) Hoy Hoy murió.

SUSY: ¿Hoy?

FRANK: Vengo de Pèr Lachaise.

SUSY: ¿Cómo pudo pasar entre la multitud?

FRANK: ¿Qué multitud?

SUSY: ¿Cómo qué multitud? Hoy es el aniversario de Frederic Chopin. Los 17 de octubre las multitudes convergen hacia Pèr Lachaise.

FRANK: (Malhumorado) ¡No había nadie, mocosa! Sólo Mimi Pinson y yo. Y ella estaba muerta.

SUSY: (Que ha recibido el impacto) Dice usted que en Pèr Lachaise... ¿Está seguro?

Simultáneamente se escucha el sonido de un tren que está ingresando a la estación. Frank se apresura para irse.

FRANK: Un tren... Me tengo que ir a Hurlingham a luchar contra la injusticia. Adiós, mocosa.

Frank está por irse.

SUSY: Frank... (Frank la mira) Quédese conmigo.

Frank se queda mirándola un instante en silencio. Susy, en un intento final por obligarlo se abre la blusa y le muestra los pechos. Frank se vuelve y sale hacia la estación, lentamente, tocando la "Marcha Fúnebre" de Chopin. Susy se queda inmóvil un instante. Zule toca el Nocturno de Chopin. Las guías de colores se encienden.

MADRE: Allí, allí, qui est a l'appareil?

ZULE: C'est moi, Zulema.

MADRE: Zulemmmm... Los brazos, Susy... los brazos... Como alas de gaviota. ¡Eso, Susy! ¡Eso! Vas a ser una gran bailarina. Y ahora, chicas, repitan conmigo: Frederic Chopin nació el 22 de febrero de 1810 y murió el 17 de octubre de 1849 a la edad de 39 años. Fue el más grande compositor de todos los tiempos y, además, un exímio pianista. Se cuenta de él que era capaz de tocar la Polonesa con la mano izquierda mientras le estrechaba la derecha a Franz Liszt. Amó mucho a su patria y luchó denodadamente por ella hasta verla liberada de los rusos. Hoy, cada 17 de octubre, las multitudes recorren las calles para recordar a Frederic Chopin.

SUSY: No, mamá, no... Nadie recuerda a Frederic Chopin. Nadie recuerda a Frederic Chopin.

La imagen de la madre es ahora la de una alcohólica. Tiene una expresión de amargura.

MADRE: Esta tarde estuve aquí y me escuchó tocar el piano. Me tomó con sus blancas manos y me susurró palabras de amor al oído. Quiere llevarme con él a Mallorca. No, Frederic... le dije. No. Caminemos juntos por la calle Helguera. Por fin ha caído el otoño sobre Villa del Parque.

Susy se queda mirando esta "última" imagen de la madre. Por izquierda ingresa Palumbo vestido de boy scout. Habla desde la plazoleta.

PALUMBO: Señorita Galán... Señorita Galán... Las luces de colores se apagan. La música cesa. Susy se acerca a Palumbo.

Es la hora del homenaje, señorita Galán.

SUSY: ¿El homenaje?

PALUMBO: Sí señorita Galán. Está todo dispuesto. Susy duda un instante. Está a punto de romper con su pasado. Mira a su madre que le reclama en silencio que haga el homenaje.

MADRE: Oh... Frederic.

SUSY: (Con un suspiro de resignación) Sí... el homenaje. Susy y Palumbo van hacia el pequeño busto de Frederic Chopin. Las luces de colores se encienden y ahora son las únicas que iluminan la escena. La madre, desde el piano, toca el Nocturno N° 2 de Chopin. El padre se pone de pie y se descubre. Zule reaparece en la pérgola tomada de la mano de Frank joven, que toca a silenciosa. Susy toma el ramo de flores y lo coloca al pie del busto. Palumbo hace la venia. Todos cumplen un minuto de silencio en memoria del gran músico polaco.

El minuto de silencio termina. Todos se recomponen, los vivos y los muertos.

PALUMBO: Sencillo, pero emotivo.

SUSY: Ya no es como antes. Ni siquiera un orador. ¿Recuerda aquellos homenajes a Frederic Chopin?

MADRE: (Desde la pérgola hacia la calle) Chopin... Chopin.

PALUMBO: El próximo año lo vamos a preparar bien, señorita Galán. Yo haré gestiones para que venga el intendente. Y voy a convocar a los boy scouts de mi época.

SUSY: Es usted muy bueno. (Lo mira. Por primera vez advierte que está uniformado) Está usted con uniforme. No lo había notado.

PALUMBO: Hacía tiempo que no me lo ponía. En Villa del Parque ya no se muere nadie importante y los homenajes son cada vez más raros. (Se para a un costado) Aquí estaba yo cuando nos vimos por primera vez. ¿Se acuerda? Y usted estaba ahí... (Señala) Con las carpetas del colegio y ese rutilo que le quedaba tan bien. Siempre jugaba con el rutilo. (Hace el gesto de quien enroscala un rulo en la sien) Después vino su papá y se la llevó. Era un hombre raro su papá, ¿no?

SUSY: Era un buen hombre.

PALUMBO: Sí... Eso sí. Los pibes del barrio lo queríamos. Uno de los pocos a los que no le hacíamos la joda del hilo. (Ríe) Una idea del Lilito... De noche tendíamos un hilo negro entre el árbol y aquel balcón... Y los tipos que venían caminando... (Imita a alguien que se lleva un hilo por delante) Se pegaban cada jujelepe! Pero a su padre no. El Lilito se la quiso hacer a su papá y todos dijimos: "Al gallego no, que es un buen tipo". Las guías de colores se encienden. El padre agoniza en un sillón.

PADRE: He decidido entrar en la inmortalidad.

ZULE: (Se arrodilla ante él) No, papá, no...

PADRE: Hija, no flores. No me iré del todo. Los artistas no morimos del todo. Ese es nuestro privilegio. Quedan nuestras obras. (Zule lo abraza y llora) Vamos... vamos... Tú eres la mayor y debes ser fuerte. Lo único que lamenta es no haber vuelto a España. (Se hace una pausa. Sólo se escucha el sollozo de Zule) Escucha, hija. ¿Recuerdas "El Clavel Solitario"?

ZULE: Me la sé de memoria. Es tu mejor obra, papá.

PADRE: ¿Recuerdas la última escena, cuando se produce el reencuentro de Zacarías con Irene? (Zule, llorosa, asiente) Que Zacarías dice: (Recita) "Bendita tú que me enloqueces,

que abrasas mi corazón, que aturdes toda mi existencia en frenético remolino?" ¿Recuerdas? (Zule asiente) Corrígelo. Que diga "ardoroso remolino". Frenético es una palabra que ese personaje no usaría. (Implorante) No te olvides, hija.

Muere. Zule lanza un grito. Las luces de colores se apagan.

SUSY: Algo pasó en la estación.

PALUMBO: El tren agarró a un viejo. Lo hizo pomada.

SUSY: Pobre hombre.

PALUMBO: Un viejo medio loco. Iba abrazado a una trompeta. Frank, viejo, toca "Tiempo de Verano", pero la trompeta suena joven. Susy mira a Palumbo. La trompeta cesa abruptamente.

SUSY: ¿Qué dijo usted de mi rulo?

PALUMBO: Ah... señorita Galán. Cómo me gustaba cuando usted hacía así con el rulo. (Repite el gesto).

SUSY: En esa época se usaba el pelo enrulado. ¿En serio le gustaba?

PALUMBO: ¿No se acuerda que una vez le dije "ese rutilo me tiene loco"? Fue en la kermesse. ¿No se acuerda que una vez pusieron una kermesse?

Vuelve a sonar la trompeta de Frank. Susy queda absorta. Mira a Palumbo.

SUSY: ¿No quiere acompañarme hasta casa, señor Palumbo?

PALUMBO: (Asombrado) ¿A su casa?

Susy le tiende la mano. Palumbo se la toma y ambos ingresan al ambiente de la casona. Palumbo queda extasiado. Susy se quita el chal.

PALUMBO: Sabe, señorita Galán... Es la primera vez que entro a su casa. (Mira extasiado hacia uno y otro lugar) Siempre quise conocer su casa. Desde chico. Una vez... con el Piojo... entramos en el jardín y los espíamos desde ahí. (Señala un sector de la pérgola) Claro... éramos chicos. Espero que lo entienda. Espiemos y salimos corriendo. Usted estaba sentada ahí...

Las luces de colores se encienden. Los personajes irán ocupando el lugar que describe Palumbo.

Su mamá tocaba el piano... su padre escribía... y su hermana estaba ahí con un muchacho...

SUSY: Señal la noche que vino Margarita Xirgu. Estaba Witold Malczuzinsky también. ¿No lo vio a Witold Malczuzinsky?

PALUMBO: No sé, señorita. Espiemos y salimos corriendo.

SUSY: Era un señor alto... con una melena rubia al viento. Una de las tantas noches culturales de la familia Galán.

PALUMBO: En el barrio se decía que la casa de las polaquitas estaba llena de libros.

SUSY: Mi padre era un escritor muy importante. A Margarita Xirgu la volvían loca sus obras. Más aún... Yo creo que estaba algo enamorada de mi padre. (Mira un instante a Palumbo) Pero siéntese, señor Palumbo. ¿Sabe que le queda bien el uniforme?

PALUMBO: ¿En serio? Estaba un poco arrugado. (Muestra las insignias) Capitán... Es el máximo grado entre los boy scouts. Le prometí a mi padre que llegaría a capitán y llegué.

SUSY: Yo, en cambio, le prometí a mi madre que sería una gran bailarina, pero... (Hace un gesto de resignación) No todos podemos alcanzar lo que queremos.

PALUMBO: Ah, vamos, señorita Galán. Usted debe bailar bien.

SUSY: ¿Bailar? ¿A mi edad? ¡Por favor!

PALUMBO: ¿Por qué no? Baile para mí.

SUSY: No.

Las luces de colores se encienden.

MADRE: ¡Vamos, Susy, vamos! A bailar que quiero que te vea Margarita Xirgu. Y el señor Witold Malczuzinsky te va a acompañar al piano.

SUSY: (A la madre) Me da vergüenza.

PALUMBO: ¿Por qué vergüenza? Hágaalo por mí, señorita Galán.

MADRE: ¡Vamos, Susy, vamos!

Comienza a sonar el Nocturno N° 2 de Chopin. Nadie está sentado al piano porque esta vez lo ejecuta Witold Malczuzinsky. Luego de una breve indecisión, Susy comienza a bailar.

MADRE: Eso, Susy... Eso. Los brazos. ¡Los brazos! Como alas de gaviota.

Susy estira los brazos y los agita suavemente. La danza no es ridícula. Susy pudo haber sido una buena bailarina.

La madre y el padre la miran con orgullo. Zule y Frank están tomados de la mano y cada tanto se besan.

Palumbo está extasiado. La danza termina y Palumbo aplaude. Susy sonríe y va hacia él.

SUSY: ¿Le gustó?

PALUMBO: Bárbaro, señorita Galán. Bárbaro.

SUSY: Durante un momento me desconcentré. Es que hace mucho que no practico.

PALUMBO: A mí me gustó mucho.

Susy, inconscientemente, juega con un mechón de pelo de la sien.

PALUMBO: ¡Señorita Galán! (Susy lo mira) El rutilo.

SUSY: (Ahora juega con el rulo intencionadamente) ¿Era así, mi capitán?

Palumbo la mira extasiado.

SUSY: Ay... pero no lo convidé con nada. ¡Qué torpeza la mía! (Va hacia el aparador y saca una fuente de chips) (Se la tiende a Palumbo) ¿Desea chips? Los de la izquierda son de queso,

los del medio de jamón y los de la derecha de paté de foie. Le recomiendo especialmente los de paté de foie; sólo los servimos cuando viene alguien importante.

PALUMBO: ¡Pebetitos.!

Toma dos o tres y comenzará a comer. Susy lo mira un instante.

SUSY: ¿Vendrá usted a visitarme, señor Palumbo?

PALUMBO: Por supuesto, señorita Galán.

SUSY: ¿Todas las noches?

PALUMBO: Sí, señorita Galán. Todas las noches.

SUSY: ¿Todas las noches?

PALUMBO: (Que sigue comiendo) Todas.

SUSY: Y yo bailaré para usted. Todas las noches.

PALUMBO: Me gustará verla bailar, señorita Galán.

SUSY: Y no me llame señorita Galán. Soy Susy. ¿Cuál es su nombre?

PALUMBO: Reinaldo. Pero todos me dicen Nano.

SUSY: Nano... ¿Habrás muchas noches como ésta, Nano?

PALUMBO: Todas las noches, Susy. Todas las noches. (Mira a su alrededor) Me gusta mucho su casa.

SUSY: Ahora también es su casa.

PALUMBO: (Sorprendido) ¿Mi casa? (Susy asiente) Mi casa...

El rostro de Palumbo se modifica. Aparece un gesto de dureza. Luego se ríe con obscenidad. Va hacia el piano y golpea las teclas como un chico. Luego se dirige hacia el escritorio y arroja al aire los manuscritos del padre. Finalmente se para en un sillón y comienza a saltar mientras pega gritos "tarzanoscos". Susy va hacia él.

SUSY: Mi capitán... Mi bravo capitán.

Susy le tiende los brazos y Palumbo la toma de las manos.

PALUMBO: ¿Sabe, Susy? Mi padre siempre me decía: "Nano... cuando seas grande..."

Susy le pone la punta de los dedos en la boca y lo hace callar.

SUSY: Por favor, Nano. No hablemos más del pasado. A partir de ahora, lo que importa es el futuro.

Ambos se toman y quedan abrazados. En un segundo

plano permanecen los otros personajes, estáticos, como en una fotografía: el padre está muerto en un sillón; la madre, sentada, sostiene el frasco de vinagre, embrutecida por el alcohol. Zule y Frank están tomados de la mano. Zule es la muchacha joven de siempre. Frank, viejo, tiene la mirada perdida.

Las luces descienden lentamente. Un último reflector ilumina el busto de Federico Chopin.

Buenos Aires, octubre 1981 / marzo 1982.

ROBERTO COSSA

Nació en Buenos Aires en 1934. Su primera obra la escribe entre 1960 y 1962: *Nuestro Fin de Semana*, que se estrena bajo la dirección de Yirair Mossian y Juan Carlos Gené

en el papel protagónico.

También con Gené pero con David

Stivel en la dirección sube a escena

otra de sus obras: *Los Días de Juan*

Bisbal, en 1966. Luego su

producción continuará de esta

manera: *La Pata de la Seta* (1967);

El Avión Negro (1970) en

colaboración con Germán

Rozenmacher, Carlos Somigliana y

Ricardo Talesnik; *La Nona* (1977);

No Hay que Llorar (1979); *El Viejo*

Criado (1980); *Tute Cabrero* (1981);

Gris de Ausencia (1981), dentro del ciclo Teatro

Abierto '81; *Ya nadie Recuerda a Frederic Chopin*

(1982); y *El Tío Loco* (1982) para el ciclo de

Teatro Abierto '82.

RUBENS W. CORREA

Nació en Olavarría en 1935.

Con el grupo "Once al Sur" dirige entre 1971 y

1975, las siguientes obras: *Buenos Aires Hoy*, de

Roberto Adellach y Renzo Casali; *Chau Papá*,

también de Adellach; *Sólo un Sueño de Pasión*,

de varios autores; *La Valija* de Julio Mauricio; y

Juglars de Medianoche, también

creada por varios autores. En 1972,

en Nueva York, en el Teatro de la

Orilla dirige *Este Tren Para en*

Delancey; obra creada por diversos

autores portorriqueños.

También en 1972 en el V Festival

de Arte y Cultura de Guatemala,

dirige *Fuenteovejuna* de Lope

de Vega.

En 1977, de regreso al país, dirige

El Huésped Vacío de Ricardo Píreño;

en 1978, *El Pollo* de Orlando Leo;

en 1979, *Esperando la Carroza*

de Jacobo Langsner; en 1980, *Los Siete Locos*

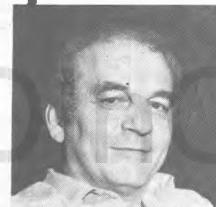
de Roberto Arlt; en 1981, y dentro del ciclo Teatro

Abierto '81, dirige *Lobo... ¿Estás?* de Pacho

O'Donnell; en 1982, *Ya nadie Recuerda a Federic*

Chopin, y dentro del ciclo Teatro Abierto '82:

Bar La Costumbre de Carlos Pais.





FICHA TECNICA

Ya Nadie Recuerda a Frederic Chopin

Autor: Roberto Cossa
Elenco: Lucrecia Capello (Madre), Graciela Juárez (Zule), Mária Alonso (Susy), Justo Gisbert (Padre), Manuel Callau (Frank), Julio González Paz (Palumbo).

Escenografía e iluminación: Héctor Calmet.

Asistente de escenografía: Ercilia Alonso.

Realización escenográfica: Jorge Vairo.

Pintura escenografía: Ercilia Alonso.

Utilería: Casa Puig.

Vestuario: Leonor Puga Sabaté.

Realización vestuario femenino: Fiorella Bort.

Realización vestuario masculino: Tito Herrera.

Peinados: Ricardo Fasán.

Maquillaje: Hugo Grandi.

Producción ejecutiva: Victor Watnik.

Asistente de dirección: Susana Velock.

Dirección: Rubens Correa.



Teatro Abierto

Teatro Odeón

Teatro Margarita Xirgú

*octubre
noviembre/1982*

*Buenos Aires
Argentina*



Atiche de Hermenegildo y Alfredo Sábat para Teatro Abierto 1982.

FOTOS



Encuentro con los estudiantes de teatro

EL METODO.

Hacia fines de julio, Teatro Abierto convocó a un amplio grupo de estudiantes de teatro. La intención era, simplemente, dejarlos hablar para que esta publicación fuera vehículo de sus palabras. Pero no de aquéllas elaboradas, predeterminadas, ideológicas, surgidas de otros discursos previos sino de las que ellos mismos elaboraron a partir de un diálogo con las dificultades de la práctica concreta.

Para que esto fuera posible, y para ampliar el marco de las motivaciones, en permanente retroalimentación, se buscó que el campo de donde provenían los estudiantes fuera absolutamente diverso. Así también las edades, dentro de los límites que presupone la condición media de los estudiantes. El cruce de estas dos variables permitió de entrada un enriquecimiento de la pluralidad de perspectivas.

Damos a continuación el nombre de los participantes, la edad y la escuela o instituto teatral del cual proceden: Maite (23) La Barraca/ Rubens Correa; Alba (24) La Barraca/ Rubens Correa; Mónica (22) Alejandra Boero; Emilio (25) Instituto de Teatro de Avellaneda; Diana (26) Alejan-

dra Boero; Fernando (29) Villanueva Cosse; Ricardo (24) Teatro de la Cova; Florencia (18) Teatro Coliseo; Georgina (23) Pepe Cibrián; Gloria (25) Lito Cruz; Norberto (25) Villanueva Cosse; Lucas (17) Casa de Castagnino/Roberto Saiz; Diego (17) Teatro Lasalle/Miguel Guerberof; Franco (17) Casa de Castagnino/Roberto Saiz.

EL TEMARIO.

Los propósitos de la investigación hicieron que los temas fueran dados a los participantes como simples estímulos, a los que iban contestando en forma ordenada, simple y rápida.

Los puntos tratados fueron los siguientes: 1) ¿De dónde surge la intención de relacionarse con el teatro?; 2) ¿Cómo se vincularon con el teatro?; ¿Qué los estimuló a hacerlo?; 3) ¿Cómo descubrieron el lugar de estudios?; 4) ¿Ven mucho teatro?; 6) ¿Trabajan textos teóricos?; 7) ¿Qué pensaron encontrar en sus escuelas de teatro?; 8) ¿Hubo conflictos familiares porque estudian teatro?; 9) ¿Existe alguna relación de los estudios teatrales con las actividades —el trabajo— que realizan a diario?; 10) ¿Qué incidencia tiene lo político en el interés por lo teatral?; 11) ¿Por qué eligieron estudiar en escuelas privadas y no en el Conservatorio? y 12) ¿Para qué estudian teatro?

Este temario posibilita observar las motivaciones manifiestas y latentes; la capacitación previa y posterior; la frecuencia de relacionarse con el campo teatral; la perspectiva práctica e intelectual; las relaciones con el medio, con el grupo primario y con la subjetividad; integración y/o marginación de la sociedad; etc. Las respuestas, a su vez, permitieron explorar otras características, muchas que tienen que ver tanto con la coyuntura económica como con lo psicológico, como determinantes de base.

RELACION CON EL TEATRO.

En una gran mayoría de los casos, el estímulo que lleva a la gente joven a vincularse con el teatro es la posibilidad de expresarse. no sólo es "una excusa para decir todo lo que pienso" (FRANCO) sino una forma de "estudiar a la gente"; para algún día decir lo que todavía no sé que quiero decir" (NORBERTO). Es un modo de apartarse de la rutina y aun de la alienación: "allí puedo hacer todas las cosas que no hago a diario" (MONICA). Por eso es considerado "una forma de vida" (GEORGINA). Es decir: una espacio con características propias, que supone una diferenciación del trabajo tradicional. Es que para ellos no aparece aún como trabajo, está ligado a la "vocación" al "trascender", al "dar", al "reconocimiento", al "estar bien", a la vaga "necesidad de llegar", a la "modificación de la realidad". Las palabras se tornan ambiguas y contienen significaciones múltiples. El narcisismo y la ambición se

superponen con el compromiso y las ganas de trabajar. Es que, en definitiva, el teatro ofrece "una atracción mágica" (MAITE), donde "no pueden explicar muy bien por qué" (DIANA) están. A esta motivación irracional, se suman las viejas "fantasías de ser actor" (LUCAS), la influencia tanto positiva como negativa de la familia, el amor por el arte en general o por alguna disciplina artística en particular. "Yo llego al teatro a través del estudio del trabajo de los actores en el cine" (FERNANDO). La relación con el teatro está cargada de muchos de estos elementos, es fácil comprobar su existencia en otras disciplinas, muchas veces más secretamente. El teatro, con su fácil manifestación del exhibicionismo, lo pone de manifiesto más claramente. Pero, a su vez, es difícil encontrar en otros campos tanta vitalidad, tanto interés generoso y tanto entusiasmo entre la gente joven.

VINCULACION CON EL TEATRO.

Las detestadas fiestas escolares, los amigos y aun la familia suelen ser los propulsores del interés por el teatro. Muchos de los presentes habían comenzado en la escuela. "En la escuela actuaba en todos los actos y cuando la terminé, todas mis compañeras sabían que seguir y yo no" (GEORGINA). "Yo, en cambio, sufría por no actuar desde chiquita, hasta que una vez en cuarto año, logré actuar, pero solamente para decir: 'las vacas, las vacas'. Nadie podía verme, entre tantas, pero yo me sentí dichosa" (GLORIA).

A veces, escuela y familia se unen para apoyar el inicial interés por el teatro: "Cuando estaba en cuarto, en la escuela secundaria, el colegio cumplió cincuenta años y representamos una obra de Capdevila, que dirigió la de Literatura. Hicimos funciones en varios lugares. Planteé en mi casa que era lo que yo quería hacer, y me apoyaron" (MONICA).

Un subrogado de la escuela suelen ser las instituciones culturales: "Yo viví en Río Negro hasta hace un año y en todas las actividades que llegaban estaba inscripta; ese tiempo no pensaba seriamente en el teatro, escribía; hasta que me metí en un grupito de trabajo" (MAITE).

Los amigos aparecen, históricamente, como el segundo apoyo a la vocación. "Empecé con un amigo, jugando. Tenía que estudiar ingeniería, pero no tenía ganas. Yo era concurrente asiduo al teatro. Con mi amigo charlábamos mucho al respecto. Hasta que un día empezamos los dos en el Instituto Municipal de Arte Dramático. Yo tuve que dejar, él siguió y se recibió de actor. Cuando pude empecé con un profesor particular. Todo salió de esa amistad, de ese jugar" (RICARDO). "Muchos amigos me decían por qué no hacía teatro, pero tenía miedo" (GEORGINA). "Un día una amiga me llamó para hacer un personaje chiquito

en *Las de Barranca*, fui a ver al director con mucho terror, pero me animé y lo hice," (GLORIA).

La familia, tanto con su aceptación como con su rechazo, anima a que los jóvenes se embarquen en el teatro. La rebeldía: "Cuando les hablé en casa de mi interés por el teatro les pareció que me metía en una bacanal, en una lujuria tropical. Me dijeron que si lo quería hacer me buscara un curso donde no tuviera que pagar un centavo. Busqué hasta que lo encontré, un seminario en el Teatro Municipal San Martín. Me encantó, me pareció que no había nada más" (FLORENCIA). La aceptación: "Yo respiré el ambiente de teatro por mis padres. Aunque no quería, iba al teatro. Jugaba en el escenario. A pesar de eso sentía una negación hacia el teatro, pero era mentira, lo que pasaba es que no quería ponerme a estudiar en serio. Ahora lo estoy haciendo" (DIEGO). El reencuentro: "Empecé casi por imposición familiar, mi padre era actor y siempre me elegían para las fiestas de fin de curso. En la adolescencia preparé espectáculos, escribí, protagonicé y apludí. Hasta que corté con el teatro y me dije: nunca más. Y me recibí de Técnico Curtidor. Un día recapacité: tenía que volver a hacer teatro, era algo que venía trabajando en mi vida y yo no me daba cuenta" (NORBERTO).

Hay circunstancias en que lo escolar, lo familiar y las indicaciones de amigos se reúnen: "Cuando tenía 5 años me levantaba muy temprano, me iba al living y me ponía a gritar, a hablar, a jugar, a hacer expresiones. Ahora también lo hago, pero bajo las persianas para que nadie me vea. Una especie de abuelo mío era director y me llevaba muchísimo al teatro. Eran obras muy importantes y yo veía que la gente aplaudía montones. Y yo lo que quería era que me aplaudiera a mí. En la escuela primaria había teatro, y ahí me dije: quiero ser actor. Pero no hice nada, no busqué. En la secundaria, en mi curso, había un chico que estudiaba. Gracias a él, pude empezar" (LUCAS).

ENCUENTRO DEL LUGAR DE ESTUDIOS

Los amigos suelen llevar al lugar de estudios. La familia da una indicación vaga o deja libertad de elección. Si la vocación es fuerte, la búsqueda es intensa y personal. Un espectáculo puede arrastrar al estudio, a la identificación no ya con el personaje sino con el actor o actriz que lo realiza.

Los amigos: "Hace dos años un amigo me dijo que fuera a la Casa de Castagnino, y allí empecé" (FRANCO).

La familia: "Yo conocía a mi profesor. Es amigo de mis padres. Lo vi como actor. Hace un año decidí que quería estudiar, y empecé con Miguel Gerberof" (DIEGO).

La búsqueda personal: "En una reunión con amigos nos pusimos a hacer gimnasia con música, y me entró a gustar. Entonces entré a averiguar. Pasé por Avellaneda,

por la Casa de Cultura, vi el cartel y entré. Ahí comprendí que no era tan introvertido como pensaba. Constituímos un grupo muy homogéneo, muy bueno. Un día hicimos una muestra y fue el summum. Antes estaba muy confundido, ahora sé que el teatro es mi forma de vida. Estoy todo el día en el teatro, casi no tengo vida íntima" (EMILIO).

La obra teatral que conmueve: "Empecé a estudiar con Rubens Correa porque quedé muy enganchada después de que vi *Los Siete Locos*" (ALBA).

Los medios de comunicación surgen como la alternativa para los que hace una búsqueda solitaria de su lugar de estudios: "Yo la escuela la encontré por el diario" (FERNANDO). "Por mis obligaciones no puedo venir a la capital, por suerte en un semanario que se edita en la Zona Norte vi que dictaban clases en el Teatro de la Cova" (RICARDO).

La etapa inmediata es el cambio de escuela, instituto o profesor. En general, ya sea porque trabajan en seminario, por necesidad de nuevos estímulos, por no encontrar el lugar adecuado o por fatiga de las propuestas didácticas, los estudiantes más experimentados han conocido más de un profesor: "Estuve con varios pero sentía que necesitaba conocer más, encontré el estudio de Alejandra y hace tres años que estoy con ella" (MONICA). "Realicé un seminario con Lorenzo Quinteros, hasta que se fue a Europa, después estudié con Villanueva Cosse y Lito Cruz" (GEORGINA).

EL ESTUDIANTE COMO ESPECTADOR

El estudiante de teatro no va al teatro. Es sorprendente, pero con pudor suelen confiarlo. La justificación suele ser "no veo teatro por un problema económico" (ALBA). Van al ritmo del presupuesto con que cuentan. Por lo tanto son espectadores esporádicos. Y esto es motivo de preocupación dado que allí se patentizan sus destinos, lo que ellos están tratando de ser.

Hay quienes luego de un largo tiempo de no ver teatro, se dan un empacho: "Traté de ver todos los espectáculos en una semana, cuando llegué del interior, luego fui viéndolos más al ritmo de mi presupuesto" (MAITE).

Otro aspecto que sirve de justificación a la imposibilidad de ver teatro es el tiempo. Y por último, una exigente selectividad —que muchas veces suele ser la presión del contexto, como se verá al observar las obras que eligen en algunos casos. "Voy sólo cuando hay una obra que me interesa mucho" (FLORENCIA).

Las obras vistas por los componentes del grupo, en los últimos meses, fueron: *Pan y Circo*, de Pinti; *La Señorita de Tacna*, de Vargas Llosa; *El Burgués Gentilhombre*, de Molière; *Antígona*; *Santa Juana*, de Shaw; *El Estupendo Cornudo*, de Crommelynck; *Medea*; *Al Perdedor*, de Dra-

gún; *Domesticados*, de Bortnik; *Lenny Blues*, de Robertino Granados; *El Resucitado*, de Quinteros/Villanueva; *Bartely*, de Melville; *Natasha Filipovna*, de Dostoievsky; *Eqqus*, de Shaffer. Como se puede observar, se mezclan los clásicos, las obras de éxito y el interés por los autores nacionales. De cualquier modo, la lista muestra el nivel cultural con que se manejan los estudiantes de teatro.

LOS LIBROS DE TEATRO

Roberto Arlt mantiene un férreo liderazgo entre la gente joven. Sus obras de teatro parecen ser leídas y releídas, pero el interés por Arlt se amplía hasta cubrir a todos los autores nacionales. Los más nombrados son: Cossa, Halac, Dragún, Monti, Gené, Sáenz. Este interés es despertado, con seguridad, "porque en la escuela obligan a leer" o si no "porque es lo que estamos trabajando con el grupo". Más allá de las indicaciones educativas, las lecturas oscilan a capricho. Muy pocos se animan a decir definitivamente que leen poco. Es que, más allá de las lecturas, todos reconocen el valor del texto teatral.

Si la lista de autores teatrales es amplia, la de los extranjeros es breve. Sólo Chejov, Shaw, O'Neill y Tennessee Williams. Pocos nombres que libran a la conjuntura de por qué están ausentes los clásicos, tan vistos en el teatro, o la vanguardia aunque más no sea de veinte o treinta años atrás; por ejemplo: los ya superclásicos Beckett, Pinter, Ionesco y compañía.

LOS LIBROS SOBRE TEATRO

Si se tomara en cuenta la frecuencia de las veces que se lo menciona, Stanislavsky sería el gran best seller de los textos teóricos sobre el teatro y el trabajo del actor sobre sí mismo. Sin embargo, con la soltura y la sinceridad apabullantes de la gente joven, suelen reconocer que el libro "aburre". "Cuando lo leo lo único que me acuerdo es del mismo Stanislavsky, porque lo nombran por todas partes" (EMILIO). "Más que aburrido, para mí es inútil. Habría que leer y hacer los ejercicios. Y para hacer eso, se necesitan de 8 a 10 horas. Y yo no puedo" (NORBERTO). "Habría que leerlo en grupo" (GEORGINA).

El prestigio de Stanislavsky, frecuentemente nombrado por los profesores, hace que los estudiantes lo sientan como inevitable. Y si bien suelen valorizar y destacar a Meyerhold, Brecht, Artaud, Grotowsky y Brook, lo que les interesa por encima de todo conocimiento teórico es la práctica. Este empirismo no invalida las necesidades teóricas, pero surge de las imperiosas ganas de ponerse en acción. Y esto se pone en evidencia cuando clarifican lo que piensan —y desearon— encontrar en los lugares donde estudian teatro.

LA ESCUELA IDELIZADA

La escuela fantaseada por los estudiantes es un vago lugar donde esencialmente se dan breves indicaciones, se marcan situaciones y se ayuda a encontrar la propia identidad. Muchos no saben qué les puede ofrecer: "Para mí se me tornaba un misterio, no sabía realmente lo que iba a encontrar" (EMILIO). "No pensaba encontrar nada determinado, sólo quería que me ayudaran a encontrar en mí" (MONICA). El choque con los límites y el proceso didáctico suelen ser perturbadores al confrontarse con las fantasías: "Pensaba que era distinto lo que me iban a enseñar, lo que iba a hacer, yo creía que tenía que sacar constantemente de mí, crear situaciones permanentemente" (LUCAS). "Yo quería crear situaciones y justo me hacían hacer relajación" (LUCAS). "Yo pensé encontrar algo así como el caos de la creación, pero no esto que ahora tengo en mis manos que es una metodología clara, un oficio".

LOS CONFLICTOS FAMILIARES

En general la familia apoya —o es indiferente— a la vocación. En uno de los casos, el trabajo teatral y el grupo en donde se desarrolla esta tarea había alcanzado, con características de madurez, el rol que antiguamente ocupaba el grupo primario de pertenencia. Pero, si bien en un ochenta por ciento la familia colabora con el estudiante, hay casos en que se opone a partir de las ideas tradicionales de la búsqueda profesional y el consabido título. "Mi familia hubiera querido para mí una carrera universitaria, arquitecto o farmacéutico" (DIEGO). "Mi madre era una enamorada de los títulos, y yo no fui la Licenciada en Letras que ella quería..." (MAITE). La familia suele utilizar el mecanismo de culpabilización, que los jóvenes interiorizan, a partir de no considerar el trabajo del actor como profesional. Esta actitud se da en forma más acentuada en los sectores medios. En los altos, no es tomada en cuenta; aunque es notablemente más permitida en las mujeres que en los varones. Y en sectores vagos es considerada como una meta prestigiosa, a veces inalcanzable.

RELACION CON EL TRABAJO

Si bien muchos de los estudiantes de teatro son a la vez estudiantes en otras disciplinas, cuando se trata sobre todo de adolescentes ninguno se siente desligado del desarrollo de tareas que le permitan independencia. Una gran parte necesita hacerlo por razones puramente económicas. En algunos casos, muy pocos, el trabajo es sentido como una ayuda: "En Uruguay la gente trabaja en los bancos y luego estudia teatro, yo lo tomé como ejemplo y

decidí que tenía que trabajar" (NORBERTO). Pero en general se contraponen con la vocación en uno de los mayores conflictos que desarrolla el alumno. Esto se debe muchas veces al prejuicio del contexto: "Donde trabajo mis compañeros no entienden nada, piensan que actores eran los de antes, y que yo me hago la artista. Yo trato de tranquilizarme y explicarles qué cosas hacemos, pero no entienden. Creen por ejemplo que Teatro Abierto era un movimiento comunista. Y lo que sucede es que necesito ese trabajo para vivir, para moverme, y los horarios me permiten estudiar teatro" (MONICA). "Trabajo en una financiera, y no me gusta trabajar allí, pero tengo que ganarme la vida de alguna forma" (DIANA). "En mi caso el conflicto es permanente, mis compañeros son unos oficinistas" (ALBA). "En mi trabajo no me siento cómoda, hasta el punto que me quise ir. Lo único que me salva es estudiar a la gente, ¡esos sí que son personajes!" (MAITE). A veces, el humor unido a la vocación ayuda a solucionar la indiferencia, el prejuicio, la oposición. Cuando Franco dijo: "Yo estudio y me viene bárbaro saber algo de teatro para representar el papel de alumno" fue muy festejado.

TEATRO Y POLITICA

La palabra política, esa relación del ciudadano con su tierra —como establecieron los griegos— sigue causando miedo. Cuando se propuso esta pregunta, nerviosamente dos de los participantes, justificándose, se fueron. Hubo un cambio de miradas entre los presentes. Luego, con cautela, comenzaron a tratar de expresar la incidencia de lo político en sus propias elecciones por la carrera teatral. "A mí el teatro me lleva a interesarme por la política" (LUCAS). "Hacer teatro es hacer política y sobre todo el mantenerse haciendo teatro, por eso los cursos empiezan con 30 personas y terminan con 6. Yo podría hacer televisión, pero sería aberrante para mi ideología de vida. Hacer teatro es una militancia, pero a veces me cuestiono si es algo que queda cómodo decirlo mientras se estudia teatro" (NORBERTO). "El arte tiene que ser lo más libre, no puede tener una ideología" (FLORENCIA). "El artista no puede mantenerse ajeno a su realidad y al hacer teatro está tomando partido, eligiendo un camino para expresar esa realidad" (DIANA).

La política se mueve entre el compromiso y la pureza ideológica, y esas dos manifestaciones opuestas son incentivos para el interés y la intencionalidad de los jóvenes, que ven que el teatro puede comunicarlos en forma explícita. Pero aún así, y profundamente, los jóvenes dudan y buscan en el teatro un lugar para canalizar sus inquietudes y descubrir certezas. El miembro más joven del grupo lo dijo en forma manifiesta: "El conflicto es que estudio en un colegio donde la gente es insoportable, vivo

en un país donde las revistas no dicen lo que quiero leer, y los gobernantes no dicen lo que quiero oír. El teatro me ayuda a buscar mejor lo que quiero" (LUCAS).

EL CONSERVATORIO

Si bien en algunos casos se aduce la falta de edad para ingresar, la mayoría ha optado por escuelas privadas por razones elaboradas. "Hablé con varios actores y me dijeron que si bien el Conservatorio había tenido una época muy buena ya no era lo más aconsejable" (MAITE). "Mucha gente me dice que los grandes maestros ya no están allí" (LUCAS). Las otras dos variables que suelen jugarse son el tiempo y la distancia: "Me llevaría una cantidad de tiempo que no puedo dedicar" (FLORENCIA). "La distancia donde vivo, que se transforma en una cuestión de tiempo, me hace imposible ir al Conservatorio" (RICARDO).

PARA QUE ESTUDIAR TEATRO

Una gran parte de los estudiantes muestra un interés individual, subjetivo, ya sea abierto al mundo o cerrado sobre sí mismo: "Para hacer todo aquello que me pueda hacer sentir bien" (ALBA). "Para sacar todo lo que está en mí y pueda ser hermoso" (FLORENCIA). "Para que me vean y gusten de lo que yo hago" (NORBERTO). Otros se vuelcan por el aspecto social: "Para modificar la realidad de algún modo" (RICARDO); (MAITE). "Para poder mostrar la realidad aumentándola, y en definitiva poder asumir una posición crítica frente a esa realidad" (DIEGO).

Por último el arte, la expresividad y la comunicación son los motores del pragmatismo teatral: "Para poder comunicarme con la gente" (MONICA). Todo grupo suele tener un portavoz que surge naturalmente y que genera respuestas que producen una comunidad gozosa. Eso fue lo que ocurrió cuando Lucas dijo: "Para expresar todas las cosas que son sabias, que mucha gente dijo, dice y va a decir a pesar de todo. Y también para hacerle bien a la gente, porque el teatro le hace bien a la gente, ¿no lo sabían?" (LUCAS).

CONCLUSIONES

Frente a un material tan amplio es difícil realizar conclusiones apresuradas, concisas y una vez más, como en el teatro, es mejor presentar a aquellos que representan —en este caso a los jóvenes estudiantes de teatro— y darles la palabra, y dejar que sus pensamientos, sus conflictos, sus inquietudes conmuevan, haciendo pensar al espectador, que en este caso es simplemente un ápacible lector.

Máximo Soto

EL GROTESCO EN EL TEATRO NACIONAL

Centro de Estudios Teatrales
Carlos Mauricio Pacheco

HACIA LA FORMACION DEL GROTESCO CRIOLLO: 1890-1920

Desalojados los transmisores y comunicadores hispanos —aunque sus premisas serían adoptadas y seguidas por el teatro nacional durante varias décadas—, y por exigencias del nuevo público-receptor, se plas-

man nuevas formas de expresión. Pero ¿quiénes son los integrantes de este nuevo público-receptor? Inmigrantes —en especial italianos y españoles— e hijos de los mismos. Estos inmigrantes habían comenzado a llegar al país en la década del 70, proceso que continuó a posteriori. Fueron precisamente ellos quienes sintieron la necesidad de ver expresada su problemática y de reconocerse en

los escenarios, entre otras causas, para adquirir una identidad resquebrajada por el desarraigo. Esto es, buscaban una integración ante factores que no siempre les eran favorables.

Esta búsqueda da origen a una situación especial: los sectores medios se erigen en voceros de conflictos que les son propios. Es necesario ver al autor-comunicador de estos momentos como un emergente de dicho

grupo. Será él quien interpretará y dará forma a la nueva problemática. Existe, por consiguiente, un comunicador que reelabora a través de cánones artísticos lo que el grupo le solicita: el bosquejo de una nueva forma de vida. A dicho grupo vamos a llamarlo *conciencia generadora*. Esta conciencia generadora provee la materia prima, el comunicador la elabora y el trasmisor la expone. De ningún modo debe entenderse este circuito como estático, ya que la reelaboración es permanente.

Desde los comienzos existe en la materia prima ofrecida por la conciencia generadora un factor que aparece como discordante en un todo que, en apariencia, es homogéneo y optimista. Asimismo, las apetencias y necesidades del grupo eran tantas que el teatro nacional se transformó a partir de la década del 90 en una verdadera industria, insaciable en lo que se refería a producción y consumo, tal como pasaría luego con otros medios masivos de comunicación.

El proceso de indagación de la realidad no pasa por toda la conciencia generadora sino por los sectores más lúcidos de la misma. Los más, tal vez, producían y alentaban contenidos imaginarios menos inquietantes a través de la alta comedia, lo que había quedado del dramón gauchesco, la pieza costumbrista, el drama de tesis y otras variables dentro del género chico. Es en algunas obras del teatro por secciones o género chico donde comienza a aparecer un elemento discordante dentro del optimismo a ultranza que caracteriza al grupo, justo en el momento en que se desvincula de la herencia hispánica. Obras tales como *Los Políticos* (1897); *Los Devotos* (1900); *Los Amigos* (¿1900?); y *Los Inquilinos*, todas ellas de Nemesio Trejo, y *Narigueta* (1908) de Agustín Fontanella, ofrecen la presencia de lo que podríamos llamar un *personaje-sintoma*.

Dicho personaje exterioriza las contradicciones existentes en el seno de la conciencia generadora o clase media. ¿Por qué lo denominamos *personaje-sintoma*? Porque se hace cargo de la angustia negada por el optimismo de la obra y se encuentra en situación de disponibilidad para asumir las frustraciones del medio circundante. En sí mismo, no tiene identidad; la va adquiriendo en la medida en que cumple el rol que los demás le exigen. Así, Prudencio en *Los Políticos*, Emilio en *Los Devotos*, Cañón en *El Deber*, Narigueta, Orejones y Zapata en *Narigueta*, se muestran tal como son estando solos —en las obras de Trejo—, o con sus pares —en *Narigueta*—. La única manera posible de abordar al *personaje-sintoma* del incipiente grotesco criollo es analizando el lenguaje de sus mo-

nólogos, cuidadosamente seleccionado para poner en evidencia una conciencia escindida.

Es natural que tal *personaje-sintoma* resulte una exasperación desde el momento en que carga sobre sus espaldas con las tensiones ignoradas por el texto-contexto. En una puesta en escena podrían estar marcados como locoides, debido a la aparente desarticulación y premeditada ambigüedad de su lenguaje. Cañón en *El Deber*, afirma: "El tiro no fue más que ruido y humo... Así es la vida, humo y ruido... El mundo es un manicomio; los ricos son los locos furiosos que oprimen a los locos mansos que son los pobres (...). ¿Que yo doy vueltas por mi mala cabeza? Mirá, más vueltas da el mundo en el espacio y de tanto dar vueltas y vueltas el mundo ha perdido también la cabeza". A su vez, Emilio en *Los Devotos* hace gala de la ambigüedad de la que hablábamos: "¿Qué ganas tengo de que se acabe el mundo y se termine el afirmado de madera, porque ahora me ha dado por el ciclismo: soy un ardiente propagandista de la bicicleta. Todos los días, a las seis y media de la tarde me voy a la rotisserie Chapentier de Paris, de Luzio, etc.; y allí como... cómo me pongo en los escaparates de platos de vista y de frutas surtidas, no es decible. Una vez que me lleno... de satisfacción, no hay quien me quite mis tres horas de bicicleta, eso sí que no. Me voy a la Avenida de Mayo y me siento en una vereda a mirar pasar las bicicletas y allí estoy hasta la hora de recogerme. Me recojo cuanto pucho de habano encuentro y después como la vía del eléctrico y me llego antes que los que vienen detrás mío a mi domicilio. Aquí, en la soledad de mi castillo, como diría Segismundo, le entrego a Morfeo mis caprichos mundanales y me atorro como un angelito hasta el otro día".

Del *personaje-sintoma* se pasa a la suma de individualidades marginales que conforman la *obra-sintoma*. Un eslabón en esta cadena es *Narigueta*. Los *personajes-sintoma* se multiplican y connotan el ambiente: en *Los Disfrazados* (1906) y *Los Tristes o Gente Oscura* (1906), ambas de Carlos Mauricio Pacheco, el colorido telón del decorado muestra alternativamente las risas y el llanto, los cantos y el lamento, los bailes y la danza macabra, el final feliz y la muerte. Las reflexiones ingenuamente confiadas alternan con las sentencias fatalistas. El optimismo campechano cede terreno al más desesperante nihilismo. Si Cañón en *El Deber* decía que la vida era "humo y ruido", Don Pietro en *Los Disfrazados* utilizará como leitmotiv la expresión "Miro l'humo".

La escenografía puede mostrarnos el mismo conventillo estático de Los

Oleos del Chico (1892) de Nemesio Trejo, por ejemplo, aludiendo a cierto convencionalismo en los tipos, en las situaciones, en el lenguaje y el mismo ambiente escénico. Pero en la *obra-sintoma* las contradicciones no son ya patrimonio de un personaje sino que son compartidas y signan el ambiente. El conventillo —*Los Disfrazados*; *El Diablo en el Conventillo* (1915) de Pacheco—; el café —*Los Tristes o Gente Oscura*—; el circo —*La Morisqueta Final* (1908) también de Pacheco— pierden la luz que hasta el momento los iluminara para dar paso a una oscuridad más acorde con el drama vivido por los personajes. La presencia del *carácter* es uno de los elementos fundamentales de la *obra-sintoma*, a tal punto que puede considerarse motor de la acción.

Cuando nos referimos al *carácter* entendemos por tal al personaje que oscila de tipo a personalidad, tiene historia individual y vive la intriga, cosa que lo emparentaría con el tipo; pero además tiende a existir por sí mismo como persona. Esta presencia del *carácter* va a ser una constante en la evolución del grotesco criollo.

Otro de los componentes que prefirieron el grotesco dentro de la *obra-tipo* es la pérdida de las ilusiones del inmigrante y el duelo del criollo por su progresiva marginación². Y, además, relacionado con esto último, la oscilación entre pérdida-búsqueda de identidad. El choque de estos elementos con la coherencia del optimismo externo que aún destilan y seguirán destilando las piezas produce ese signo ambiguo al que denominamos *grotesco criollo*. Los personajes se disfrazan para no desentonar con el ambiente ni evidenciarse en crisis. La peculiaridad de la *obra-sintoma* reside en que ese choque va a resolverse de una manera nihilista y va a ser conceptualizado por uno de los protagonistas. "El carnaval, y ¿para qué estando la vida? (...) ¡Caretas! ¡Siempre caretas!", dirá Andrés en *Los Disfrazados* poniendo el código de la obra *sintoma* sobre el tapete. Resulta curioso que ciertos elementos conceptuales que luego aparecerán nitidamente cuando el grotesco criollo se haya consolidado estén presentes en la *obra-sintoma*: "Es lo que nos pasa a muchos, compañero. Todo lo que tenía adentro ha fallecido... y, a veces, cuando cae la noche y voy al trote encendiendo los faroles, se me hace que toda la calle es un velorio...", según el Farolero de *El Diablo en el Conventillo*. Souza da Silva en *Los Reos* (1908) recorrerá la escena en la búsqueda alocada de su mascota y vivirá una activa desesperación al sentirse el hazmerreir de la comunidad-conventillo. El sentimiento de desarraigo se acentúa al saberse solo en un medio hostil. Este perso-



Luis Arata en *Giacomo de Armandi* Discepolo y Ralaf J. de Rosa. 1919

naje ya está prefigurando a Stefano (1928, Armando Discépolo); al sentenciar mientras está ubicado como espectador en el patio del conventillo: "Aquí, a morte negra, alá a música e a risa. Os contraste da vida".

LA VARIABLE CONSOLIDADA: EL GROTESCO CRIOLLO: 1920-1935

Si bien la variable *grotesco criollo* se había hecho presente con anterioridad, es en la década del 20, precisamente, cuando se produce su afirmación. Así lo testimonian —entre muchas— obras como *Mustafá* (1921) de Armando Discépolo y Rafael de Rosa; *Los Inmigrantes* (1921) de Francisco Defilippis Novoa; *Los Desventurados* (1922) del mismo autor; *Mateo* (1923) de Armando Discépolo; *Puerto Madero* (1923) de José González Castillo y Juan Comorera; *La Familia de Giacumin* (1924) de Alberto Novión; *Babilonia* (1925) de Armando Discépolo; *El Organito* (1925) de Armando y Enrique Santos Discépolo; *La Donna è Mobile* (1927) de Carlos de Paoli; *Stefano* (1928) de Armando Discépolo; *Despertá, Cipriano* (1929) de Francisco Defilippis Novoa; *Don Chicho* (1930) de Alberto Novión; *Relojero* (1934) de Armando Discépolo; *He Visto a Dios* (1930) de F. Defilippis Novoa.

Una vez que maduran todos los elementos que conforman esta variable se advierte que adquieren mayor relevancia la escenografía, la iluminación y desaparece la música. Las dos primeras van a tender al claroscuro de los interiores cuidadosamente explicitados en las acotaciones. A su vez, estas últimas van a marcar de manera minuciosa la batería gestual y los estados anímicos que pueden o no exteriorizarse. En lo que se refiere a la escenografía, la interiorización

—espacios cerrados— no implica simplificación sino una mayor complejidad en el detalle desde el momento en que el ambiente entra en la categoría de signo. Así lo indica la acotación del Cuadro Segundo de *El Organito*: "La misma decoración. Semanas después. Las veinte horas. El proscenio a oscuras. En el trapo del cuartucho la lámpara proyecta la sombra de Florida que se viste. Acostados de través, en el jergón de la izquierda, Nicolás y Humberto miran el techo. Chambergó y gorra puestos. Mama Mía, sentado en la escalera. Angiulina en su silla. Pausa. El viejo se va por derecha, silencioso. Angiulina bebe un trago de una botella que saca de entre las colchas y la esconde. Pausa larga". Como ésta, todas las acotaciones del grotesco criollo se van a preocupar por precisar hasta el más ínfimo detalle de la escenografía y, al propio tiempo, la severa marcación del actor en sus

parlamentos y pausas. Esto nos indicaría que el comunicador-dramaturgo tiene una concepción del texto como obra no pasible de transformaciones, aunque permita recreaciones. Pero en una lectura más profunda apuntaría a pensar el texto como un mundo congelado.

Esto de texto como mundo congelado no debe tomarse peyorativamente. Antes bien, los autores-comunicadores tenían clara conciencia de que el texto era un hecho estético acabado que sólo permitiría al director una puesta de acuerdo con su concepción, pero de ningún modo podrían cambiarse los parlamentos ni alterarse las situaciones o el orden de las mismas. Un comunicador se veía a sí mismo como creador y de ahí su constante lucha contra los trasmisores enviados por el divismo.

Una de las invariantes del grotesco criollo es la presentación de situaciones cotidianas llevadas a la exasperación y debido a ella, convertidas en una situación límite. Esto exige del comunicador-autor una elaboración muy cuidadosa del material con el que trabaja para mantenerse dentro



Luis Arata en *Mateo*, 1937.

Pepe Soriano en *Mateo*, 1969.



Armando Discépolo

de un peligroso equilibrio que una mala puesta en escena puede desbaratar. El descalabro del núcleo familiar debido a formas de vida agotadas de los sectores medios, que no pueden suplantarse por otras, da origen a soluciones tan insólitas como inoperantes. Así, es totalmente inútil que Miguel en *Mateo* intente convertirse en ladrón a instancias de Severino; tampoco Nené en *Relojero* puede vivir sin culpa una relación no legalizada; de nada le valdrá a Carmelo en *He Visto a Dios* el haber acumulado una fortuna o a Saverio intentar restablecer su autoridad en *El Organito*. Todos ellos han internalizado pautas respetando a las cuales podían vivir: si las infringen sobrevendrá la cárcel, la muerte, la marginación afectiva, el derrumbe absoluto. A partir de aquí, se gesta una teona de la desesperanza que abre las compuertas al nihilismo. Asistimos al momento en que se desperdicia la última oportunidad: la conciencia generadora, aquel auditorio receptor y trasmisor de normas se ha gastado y no ha sabido reformular nuevas propuestas de vida. Ese viejo catecismo practicado durante más de cuarenta años es obsoleto y no sólo los jóvenes sino también los viejos se ven arrastrados por la crisis. De nada vale querer restaurar lo perdido: no se puede ni avanzar ni retroceder. "Este calorito no se parece a ningún otro calor...; esta comida de mamá que no se parece a comida alguna; la ausencia de Andrés... y sus ojos, papá, me han puesto... mimosa", dirá Nené en *Relojero* intentando un retroceso en el tiempo ya imposible, el tiempo aquel en el que creía en la integridad de los lazos familiares.

Otra perseverante actitud del grotesco criollo es la pérdida de las ilusiones de los que ya no pueden soñar con la tierra prometida, pero al mismo tiempo les es imposible el regreso a

su país natal: los inmigrantes. "La tierra... chiquita, nu pañuelito... (Sonríe como si la viese) pero que daba alegría a la mañana, el trabajo al sol e la pace a la noche. La tierra... La tierra co la viña, la oliva e la pumarola no es una ilusión, no engaña. ¡E lo único que no engaña! E me l'hiciste vender para hacerme correr a todo atrás de la ilusión, atrás del ideal que, ahora, no s'alcanza, atrás de la mareposa. ¡M'engañaste!", se quejará Alfonso, el padre de *Stefano* reducido ahora a su miserable condición de obligado parásito de un hijo que alguna vez soñó con ser un gran artista. La tragedia de Alfonso reside tanto en la imposibilidad de retorno como en la falta de futuro. Y esto se encuentra relacionado con otra invariante dentro del grotesco criollo: la falta de plata, y la consecuente y constante preocupación por obtenerla. La plata es, según el grotesco criollo, la única manera de mantener cohesionada a la familia. Pero el dinero debe ser producto del trabajo honrado, una de las normas que, por otra parte, la conciencia generadora levantó como bandera desde 1890. Los personajes connotados negativamente pondrán al descubierto que el mito del trabajo honrado se derrumbó: "E muy difícil ser honesto e pasarla bien. ¡Hay que entrare, amigo! Si, yo comprendo: seña lindo tener plata y ser un galantuomo, caminar co la frente alta e tenere la familia gorda. Si, sería moy lindo agarrar el chancho e lo veinte", Severino dice a Miguel en *Mateo*. Asimismo, Nené tampoco podrá aceptar dinero de Gerardo, su amante, porque la culpa se lo impide: "Todo lo que hay en nuestro nido es tuyo. El moblaje que elegimos juntos, las alhajas que te regalé, el dinero que encontrarás en tu escritorio (doce mil pesos). Todo es tuyo". Si sin dinero no hay cohesión del grupo familiar, tampoco la habrá con plata *malhabida*. La avaricia del inmigrante —la acumulación del dinero por el placer de hacerlo— es castigada en *He Visto a Dios* con la muerte de Chicho, hijo único de Carmelo. En el grotesco criollo, el dinero funciona integrado a la vida cotidiana; no se habla de él como de una abstracción, no se pontifica: se lo incluye como valor de cambio.

APROXIMACIONES PARA UNA DEFINICION DEL GROTESCO CRIOLLO: 1920-1935

Cuando la comicidad-texto adquiere una dramaticidad-contexto, surge un signo ambiguo denominado grotesco, cuyo objetivo radica en descubrir al desintegración de la realidad cotidiana. Dicho signo se considera ambiguo porque oscila entre esos dos polos —comicidad/dramaticidad—



Defilippis Novoa

y la síntesis que se plasma entre ambos está dada por la acción generada por uno o más caracteres. El carácter es el personaje que va de tipo —mero sustentador de la intriga— a historia individual; al convertirse en causa y efecto de la situación presentada, crea la acción. El contexto dentro del cual los personajes se mueven se dinamiza en un proceso expansivo de deterioro y tiende a la atemporalidad. La escenografía, la iluminación, los sistemas de signos, en fin, de los que habla Tadeusz Kowzan³, deberán responder totalmente a esa bipolaridad o signo ambiguo.

DESLINDE: GROTESCO CRIOLLO Y GROTESCO ITALIANO

Durante muchos años se consideró que podía existir un parentesco entre el grotesco criollo y el italiano. Dicha semejanza es aparental, desde el momento en que apenas se indaga en uno y otros saltan a la vista las diferencias. Críticos e historiadores del grotesco italiano dan como punto de partida *La Máscara* y *el Rostro* (1916) de Luigi Chiarelli, conocida en nuestro país en 1918, estrenada por la Compañía Argentina de Arte en el teatro Odeón. En primer lugar, como ya hemos expuesto, existen en nuestro país *personajes* y *obras-sintoma* anteriores a la fecha de estreno en Italia de *La Máscara* y *el Rostro*. Pero, además, en el grotesco italiano el punto de partida es el desencuentro amoroso entre un hombre y una mujer, con total prescindencia de problemas económicos y/o sociales. Allí, gente elegante deambula por salones lujosos de no menos lujosas residencias, exhibiendo su *spleen* por galaxias atemporales y aespaciales. En el teatro argentino de la década del 20 existe, entre otras, una pieza que ha sido construida sobre la base del modelo italiano. Se trata de

Muñeca (1924) de Armando Discépolo. *Muñeca* no integra el corpus de nuestro grotesco criollo. La conciencia generadora no ha producido esa obra que es ajena a un auditorio que fue capaz de crear semejante variable nacional. *Muñeca* se inscribe dentro de un grotesco italiano que muestra una problemática similar: se trata de lo que luego se convertiría en la famosa tragedia de la identidad, la verdad relativa, la ambigüedad, en Pirandello.

ECLIPSE PARCIAL DEL SIGNO AMBIGUO: 1940-1960

Desde mediados de la década del 30 el grotesco, tal como se había dado hasta el momento, pareció sufrir un lento proceso de desaparición. Las causas del fenómeno son varias, pero podrían sintetizarse diciendo que se produce una verdadera modificación en el hecho teatral. Para comenzar, hablaremos de los comunicadores: los que no habían muerto, pasaron a otros medios masivos. Desde fines de los años 30 puede observarse con claridad una fractura en lo que se refiere a creadores del grotesco. La pregunta que cabría hacerse es ¿por qué se detuvieron? Si es verdadero el hecho de que se sintieron atraídos por otros medios masivos, no lo es menos el que la década del 30 muestra una verdadera crisis en lo que se refiere al teatro.

Si en 1925 se había registrado la asistencia a las salas de 6.900.000 personas, hacia 1935 se registraba una venta de 3.400.000 entradas. El descenso continuaría hasta 1943 en que se registra una de las cifras más bajas de asistencia al teatro: sólo 2.000.000 de espectadores. Sin em-

bargo, esta fluctuación negativa no justifica el cese de producción de la variable que hemos denominado grotesco. Más bien tendríamos que ubicarnos en el referente.

Si hasta mediados de los 30 las capas medias conocen la verdadera descomposición de sus formas de vida tradicionales, y si los comunicadores del grotesco criollo fueron voceros de dicha descomposición, poco les quedaba ya por decir. La desesperanza del grupo reconocido como clase media se canalizó por otros medios. No es cierto, por otra parte, que todo el teatro se dedicara al puro escapismo, pero sí lo es que buena porción de su repertorio sirvió para el lucimiento de figuras ya consagradas: es así como los transmisores-actores se transforman básicamente en la atracción de boletería y exigen que los comunicadores escriban para el lucimiento de sus personalidades. Vale decir que, de transmisores, se transforman prácticamente en comunicadores, mutilando la función del autor teatral. Este fenómeno provoca una alteración rotunda del hecho teatral.

A su vez y cuando se superan las contradicciones existentes en esos años, el referente no presenta elementos suficientemente reclusivos como para que resurja el grotesco. La aparente estabilidad de la década del 40 y parte de la del 50 logra que los receptores del mensaje teatral canalicen ahora el entretenimiento a través de los medios masivos, los espectáculos populares como el fútbol, las fiestas callejeras y otras manifestaciones que se centran en la música. La agresividad de las letras de tango de los años 30 es cuidadosamente reemplazada por una proble-

mática existencial cuyos mayores exponentes son Enrique Santos Discépolo, Homero Manzi y Homero Expósito.

En los momentos más difíciles —hacia fines de la década del 20 y la primera mitad de la del 30—, la lucidez del comunicador-dramaturgo se hizo presente en esa variable de la mueca ambigua. En épocas posteriores, esa lucidez debió haber servido como señal de advertencia. Sin embargo, a pesar de que no descontamos la presencia de *personajes o situaciones-síntoma* propios del grotesco durante las décadas del 40 y del 50 y hasta la existencia de alguna obra, podemos decir, sin temor a equivocarnos, que el grotesco tal como se había dado hasta los años 30 no volvía a repetirse en la historia de nuestro teatro. Y cuando decimos grotesco queremos significar con precisión, *grotesco criollo*, según fuera definido en este trabajo.

El hecho teatral que incluía a comunicador-transmisor del mensaje y receptor se había visto alterado para siempre, pero no en sí mismo y per se sino debido a los cambios que se produjeron en el referente. La mueca había quedado atrás, pero importaba como faro, como señal. No fueron muchos los que la tuvieron en cuenta dentro de la clase media. O por desconocimiento absoluto o por vinculación con teñidas importadas groseramente aplicadas a un texto producido en el país, los comunicadores que vendrían luego se aproximarían a la mueca con una batería de signos ajena a lo que llamamos *grotesco criollo*.

Asimismo, otro de los factores que no siempre ha sido tomado en cuenta por nuestros críticos e historiadores es el del grupo —clase media— al que hemos dado en llamar *conciencia generadora*. Hasta los años 30, dicha conciencia en sus sectores lúcidos había promovido el grotesco como rasgo distintivo y peculiar de una matriz cultural atípica: se trataba, al fin de cuentas, de una heterogénea conciencia compuesta por criollos en vías de extinción, inmigrantes y los descendientes de éstos. Dicha matriz cultural atípica contiene en sí misma el germen del *grotesco criollo*, lo que la hace única entre los países de habla hispana. Otros pueblos de la misma lengua se habían acercado a la farsa, al esperpento o al humor negro. Nuestra clase media en las tres primeras décadas del siglo no sólo es la destinataria sino que ella misma engendra el grotesco como conciencia generadora que dicta sus normas a los comunicadores-dramaturgos. Esta es, quizás, una de las diferencias fundamentales con las otras especies de grotesco que llegarán luego a nuestros escenarios.

No es que la clase media como conciencia generadora deje de funcionar, de ser el punto de partida y de llegada del hecho teatral. Lo que sucede es que esa clase media sufrió durante las décadas del 40 y del 50 un proceso de cristalización en sus formas de vida y, hasta nos atreveríamos a decir, experimentó un serio estatismo dentro de la matriz cultural atípica de la que hablábamos, al menos en lo que se refiere al teatro. Más bien tuvo activa participación en los medios masivos que alcanzaron en las dos décadas mencionadas su período de culminación y decadencia: nos referimos al cine y la radio. La llegada de la televisión con su estética de la banalidad en 1951, y su posterior ampliación hacia 1960, logró que el grupo se replanteara nuevamente su posición con respecto al teatro como variable cultural activa.

Sin embargo, en esta tercera etapa que comienza en 1960, la conciencia generadora se encuentra fragmentada y es el sector intelectual el que produce y consume el nuevo hecho teatral. Esto tiene su correlato en la presentación de aquellas formas de vida cristalizadas durante los años 40 y 50 que ahora merecen ser juzgadas, aunque, tal vez, no comprendidas. La mirada del comunicador se parece a la burla del que esquivo la comprensión del problema. Así se explican la moralina y el didactismo que destilan muchos de los comunicadores de la época que, siguiendo las directivas del grupo *ilustrado*, tienden a convertirse en predicadores.

Al perder la popularidad de las primeras décadas del siglo —únicamente en 1977 se llega a las 2.900.000 entradas vendidas en Buenos Aires, incluyendo los teatros de revistas— el hecho teatral adquiere una nueva dimensión. El comunicador surge del grupo intelectual de la conciencia generadora y expresa el rechazo de este sector con respecto a las formas de vida cristalizadas. En un movimiento de autonegación tiene en cuenta las formas de vida obsoletas pero no sus raíces, y por consiguiente, echará por la borda o desconocerá todo un proceso diacrónico. Los elementos de que dispone para indagar las zonas de la realidad o las fuentes en las que abreva poco tienen que ver con el teatro nacional y popular argentino. En cuanto al transmisor, por rechazo al divismo, elige el anonimato, lo que lo lleva a repeler, por lo menos durante una época, el medio de comunicación masivo por considerarlo peligrosamente deformante para su tarea⁴. El espectador, una vez que ha brindado su materia prima al comunicador, asiste pasivamente al resultado. Lo expuesto hasta el momento es válido, salvo excepciones, para todo el teatro indepen-

diente que comienza a funcionar en Argentina a partir de 1927 y se afianza en 1930 con la creación del Teatro del Pueblo.

LAS OBRAS PUENTE

Uno de los elementos que permanece como invariante y forma un nexo entre lo que denominamos GROTESCO CRIOLLO y su variable posterior, el NEOGROTESCO, es el dinero, que aparece como factor fundamental en piezas que consideraremos OBRAS-PUENTE. Se trata de las producidas por Aurelio Ferreti, Agustín Cuzzani y, posteriormente, Enrique Silberstein. El hecho de que la plata en sí constituya una invariante desde 1890 nos está hablando de un estancamiento del grupo social en su actitud hacia el referente: el dinero se convierte en el elemento constitutivo por excelencia de todo el grotesco producido en Argentina, ya sea de manera atenuada o, en la mayoría de los casos, desembozadamente. Esta circunstancia habla en favor del grotesco como especie teatral y cultural debido a que en otros códigos —desde la literatura hasta el medio masivo— se tendió y se sigue tendiendo a ocultar lo que más preocupa a nuestra clase media: la plata. Es el grotesco, a lo largo de toda su trayectoria, el que sitúa incisivamente la clase social, sus valores y sus desvalores, y el pilar fundamental que la aglutina o la desintegra: el factor económico.

Lo que se observa en estas OBRAS-PUENTE es que presentan al dinero como símbolo relevante no tanto de la vida cotidiana sino de una superestructura construida a partir de ella. El nivel de abstracción de dicho símbolo adquiere tanta dimensión que Enrique Silberstein puede escribir una obra que se titula lisa y llanamente

Historia de la Guita (1969) en la cual no hay ni acción ni intriga sino más bien el ingenioso tratamiento de una idea sobre las diversas transformaciones de la sociedad capitalista.

El factor dramático tanto del GROTESCO CRIOLLO como de las OBRAS-PUENTE está dado por el referente en el que el dinero sigue siendo eje y motor del mundo, signo evidente de un grupo que se conformó, se disolvió y trató de recomponerse en torno del mismo. Si este último es presentado en el grotesco criollo a manera de sutiles mecanismos estéticos y se encuentra integrado a una problemática personal que la trasciende, en las OBRAS-PUENTE no se advierte esa necesidad porque todo está supeditado a la comprobación de una tesis. Esto trae como consecuencia un didactismo moralizante, una ausencia de caracteres y situaciones unidimensionales. Tanto los razonamientos del Dr. Folio en *Farsa del Cajero que fue hasta la Esquina* (1958) de Aurelio Ferreti, como la queja constante de la señora Beluver en *Una Libra de Carne* (1954) de Agustín Cuzzani, tienden a ratificar lo anteriormente afirmado. Bastaría con trazar un paralelismo entre el Dr. Folio y sus apreciaciones sobre el dinero y la escena jugada por Daniel y Andrés ante la joya que Nené ha recibido de Gerardo en *Relojero* con la intempestiva llegada de Lito; o bien, la actitud de la señora Beluver que espolea a su impotente consorte mediante sentenciosas frases propias del medio masivo en su variable más pedestre —lenguaje televisivo—, preocupada esencialmente por la opinión de los demás, frente a Margarita en *Stefano* o a Adela en *Los Desventurados*, que no se preocupan por la sociedad sino por el destino de sus familias, tal como Angiulina en *El Organito*.

NOTAS

- 1) Además de la cantidad de teatros dedicados al género chico o por secciones —Pasatiempo, Variedades, Doria, Zarzuela, Comedia, Olimpo, Jardín Florida, Politeama, Nacional, San Martín y otros—, es interesante escuchar las opiniones de los transmisores de la época. Así, Milagros de la Vega recordaría: "Las compañías de sainetes hacían a las 18 hs. lo que se llamaba sección vermouth. Y a la noche tres secciones. Los domingos siete secciones: se empezaba a las tres de la tarde a trabajar, de manera que entrábamos a las 14, empalmábamos ensayo con función, comíamos en el teatro y muchas noches salíamos a las tres de la mañana. Vivíamos por, para y del teatro únicamente". *En Aguas del Recuerdo, Memorias*, Ed. Corregidor, Bs. As. 1979.
- 2) Existen infinidad de obras que registren el fenómeno del criollo en vías de extinción. Citaremos, en especial, *Música Criolla* (1906) de Carlos Mauricio Pacheco.
- 3) Kowzan Tadeusz: *El Signo en el Teatro. Introducción a la Semiología del Arte del Espectáculo*, Theodor W. Adorno y otros en *El Teatro y su Crisis Actual*, Monte Avila, Caracas, 1969.
- 4) Al respecto, habría que consignar aquí las serias dudas que abrigaba Héctor Alterio con referencia al cine y a la televisión. El actor es un buen ejemplo de cómo puede cambiarse al teatro por un medio masivo cuando se consigue dinero y popularidad. Alejandra Boero, por su parte, ha hecho esporádicas incursiones en cine en pésimos filmes donde no tuvo oportunidad de lucimiento: *Todo Sol es Amargo, La Película*, etc.



Stefano de Armando Discépolo 1928
Luis Arata, Pepe Arias, Berta Gangio, Leonor Rinaldi y Froilan Varela

OFICIO Y LUGAR DEL DIRECTOR

Alberto Ure
Ilustración: Bonato

Hoy, en buena parte del mundo, el director de teatro es un personaje. Pero hubo épocas en las que sólo fue comparsa. Y si antes no hizo tanta falta, ¿por qué ahora sí?

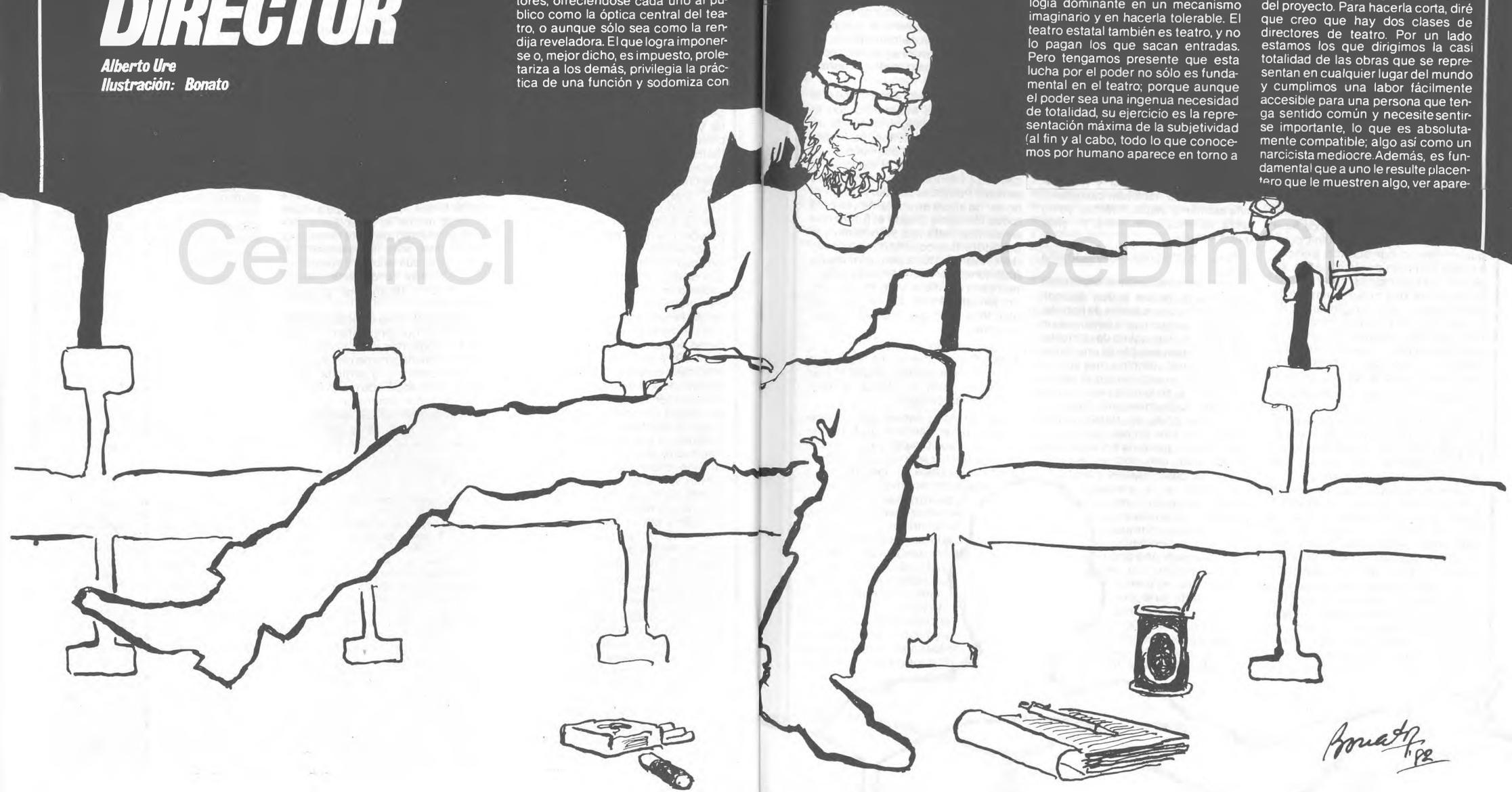
Habrà que estudiar en cada historia específica del teatro la lucha de los distintos discursos por el poder: autores contra actores contra directores contra escenógrafos contra productores, ofreciéndose cada uno al público como la óptica central del teatro, o aunque sólo sea como la rendija reveladora. El que logra imponerse o, mejor dicho, es impuesto, proletariza a los demás, privilegia la práctica de una función y sodomiza con

torpeza a todos los otros niveles que pueda doblegar. Prueba, con su predominio, un estilo de intercambio y organización. Si el teatro es un ejercicio social de la imaginación, cada sector interno trata de demostrar con idealismo una experimentación utópica o refleja con saña lo peor del sistema que entretiene (y a veces hace las dos cosas simultáneamente). Sería simplificar el asunto suponer

que ese poder está en relación directa a la producción de ganancias, si se entiende por ganancia el dinero que se puede llegar a recibir, la adhesión del público que paga. Partamos de una base: el público paga todo, incluso paga el público que no va al teatro, porque siempre es el público el que hace el gasto, le toque a quien le toque la ganancia. Muchas veces un poder teatral cabalga sobre la capacidad demostrada de traducir la ideología dominante en un mecanismo imaginario y en hacerla tolerable. El teatro estatal también es teatro, y no lo pagan los que sacan entradas. Pero tengamos presente que esta lucha por el poder no sólo es fundamental en el teatro; porque aunque el poder sea una ingenua necesidad de totalidad, su ejercicio es la representación máxima de la subjetividad (al fin y al cabo, todo lo que conocemos por humano aparece en torno a

la lucha por el poder. ¿Será cierto algo tan desagradable? ¿El yo sólo existirá en la servidumbre ajena que lo inventa con su reflejo?). El discurso teatral mira con cierta displicencia estas disquisiciones, porque desde que existe no vive de otra cosa.

2.- Dentro del sistema teatral, los directores parecen gozar actualmente de un poder, por lo menos tienen que proponer la "idea", o coordinar las "ideas", engranaje fundamental del proyecto. Para hacerla corta, diré que creo que hay dos clases de directores de teatro. Por un lado estamos los que dirigimos la casi totalidad de las obras que se representan en cualquier lugar del mundo y cumplimos una labor fácilmente accesible para una persona que tenga sentido común y necesite sentirse importante, lo que es absolutamente compatible; algo así como un narcicista mediocre. Además, es fundamental que a uno le resulte placentero que le muestren algo, ver apare-



cer las escenas en un espacio que antes estuvo vacío. Si no siente al vislumbrarlas un mínimo placer, el aburrimiento sería espantoso, inaguantable. Esto, cualquier director puede confirmarlo, porque alguna vez se tiene que haber preguntado por qué otro motivo estaba horas enteras en lugares inhóspitos, soportando lo que fuera, si no era con la sospecha de ver aparecer algo que alguna vez había visto pero que había olvidado. Bueno, gustos son gustos.

A esta clase de directores nos resulta imprescindible el don de lo obvio, la capacidad de mantener las tradiciones del teatro actual con su público en equilibrio. Repetir siempre algo ya hecho o, si uno es "inquieto", simular al máximo que no parece lo ya hecho. Digo esto sin referirme a nadie salvo a mí mismo, aunque estoy seguro de que no soy el único porque creo que el teatro, como la mayoría de las actividades colectivas, se hace solo. El teatro ya sabe cómo se hacen las obras, y las hace. Hace todas las obras que hacen falta, y las que no hacen falta se niega a hacerlas, o por lo menos intenta aplastarlas. Esa máquina, armada por todos los que hacen teatro y por los que van al teatro, y por los que no van ni irán nunca, es el teatro. Metido en esa máquina, cualquier proyecto, que además siempre ha sido pensado por la máquina, se realiza. Las personas creerán que tuvieron una idea, que encuentran su oportunidad, se vanagloriarán de corregir errores ajenos, dirán que heroicamente salvaron lo que otros dejaban hundir, y así la obra se hace. Realmente hay que ser muy fuerte para lograr que una obra no se haga.

Durante años he escuchado las confidencias de actores que contaban cómo se dirigieron solos, de directores que hicieron actuar a troncos, de escenógrafos que realizaron naderías, de acomodadores que dieron el consejo justo a último momento.

El tiempo ha decantado la repetición y la ha distribuido para asegurar la supervivencia del pasado. Y así como es cierto que la máquina teatral trabaja sola, también es verdad que resulta imposible hacerle producir algo para lo que no está preparada.

Esto que digo no es sólo una especulación. Una vez, dirigiendo una obra, no hice nada (y la obra se hizo). Más todavía, se hizo a pesar mío, sobre mí. Ese conocimiento humillaba mis restos de orgullo a medida que lo lograbas; pero en ese camino de Damasco

exasperante lo único que me consolaba era su naturaleza argentina: la metafísica aparecía en un corso, y yo era cómica.

El oso Carolina a merced del fósforo del saber.

En otras puestas en escena, más "cultas", nunca lo hubiese visto de manera tan fulgurante. Lo que en la franja sería del teatro podía llamarse mi "personalidad artística" era (y es) sólo el peso muerto de prácticas supuestas donde con su reacción otros me dicen lo que debo hacer. En realidad, cuando me dicen que me conocen me dicen quién soy y como también quiero saberlo, hago lo que me dicen a ver si es cierto. Al principio vaya y pase, pero con los años pasa siempre lo mismo y termina por ser monótono.

Por suerte, una vez, en Brasil, me pasó algo. Tenía que dirigir un grupo compuesto por bailarines del candomblé, músicos nordestinos, bailarines, gente inquieta, artistas provincianos y hasta uno que después fue preso por asaltar turistas. Yo no habla ba portugués y ellos no hablaban castellano. El productor y mi asistente tampoco hablaban castellano, sino alemán e inglés. Además, yo no sabía quiénes eran ellos, ni ellos quién era yo.

Poner un intérprete hubiera arruinado todo.

Terminamos hablando un idioma que abarcaba todos los restos disponibles, introdujimos resabios de francés, y en poco tiempo hasta teníamos un argot propio. Para colmo de confusiones, el contrato establecía una "creación colectiva", término que sólo el productor y yo sabíamos qué quiere decir cuando se lo utiliza en una universidad norteamericana. Como si esto fuera poco, en Bahía (donde estábamos) casi no hay teatro, y yo juraba que algunos de los actores no habían visto una obra en su vida. Conocían, como rituales y fiestas, el candomblé y el carnaval de los que yo no pude comprender nunca casi nada. Nos habían contratado para ese experimento, y después cada uno seguiría su camino. Esa vez dirigí teatro, porque en buena parte tuve que reinventar lo que era. Recordaba lo que podía, y lo demás iba sucediendo. Paso a paso tenía que pensar cada palabra que decía, o

por lo menos oírlo atentamente después de haberla dicho, qué era ser blanco y negro, qué era la censura, qué era propio y extraño. Me veía por momentos como en un sueño, cometiendo errores que sólo había supuesto existían en las teorías, verificando hechos de los que había hablado y sobre los que hasta había dado clases pero en los que nunca había creído que sucedieran. Caminaba por la ciudad todo lo que podía, buscando el teatro en lo que no se veía en la calle. Fue en el Goethe Institut de Bahía, hace 5 años, cuando lo dirigía Roland Shaffner. Y allí entrevi que algunas veces se puede ser otra clase de director de teatro: proponerse la aparición de hechos y signos que descoloquen la percepción, la fuercen, que suenen en el vacío como sorpresa y como asalto: el horror del teatro.

Digamos que hasta esa experiencia yo había leído a Mayerhold con la meticulosidad y la ignorancia de un académico; desde entonces empecé a comprender el desenlace de su vida y sus teorías. Si el estilo es el cambio, ¿a dónde va a parar lo que ya se hizo? Porque el cambio verdadero no es "de ahora en adelante", es para todos los lados. Según el futuro que se plantea cada vez, se reformula el pasado (el tiempo saltando en desorden). Habría historia, pero no museos, tradiciones pero no jerarquías, religiones pero no dioses, derechos pero no jurisprudencia. En fin, que por algo le pasó lo que le pasó, "orgánicamente".

3.- Dos cuestiones:

Una: ¿Cómo hicieron los directores de teatro que existen, desde el más próspero hasta el último lumpen, para ser directores?

Es muy fácil, y espero que quienes estudian dirección lo crean. Uno agarra y dice "soy director" y si encuentra alguien que se lo crea, ya está: es director. Eso hice yo hace tiempo, y aquí estoy: soy director de teatro.

Es cierto que se pueden simular escrúpulos, y esperar la autorización de alguien que ya sea llamado director para poder decirlo de sí mismo: ser el actor preferido de un director durante un cierto tiempo, ser asistente, ser descubierto por algún productor, son algunos de los caminos legales más comunes. Pero también se

puede prescindir de esos reaseguros, y simplemente decirlo.

Después que uno lo dijo, los actores comenzarán a rodearlo. Y los autores. Y los escenógrafos. Al principio será —en este camino más económico— la escoria la que se acerca, gente que es sólo una palabra que indica una especialidad, pero algo es algo. Uno deberá creer que son lo que dicen ser, porque ésa es la condición para que ellos le crean a uno. Si se creen mutuamente surgirán los proyectos, es automático. Siempre que alguien dice que es director ha descubierto un lugar vacío que parece esperararlo y, creyendo llenarlo, sólo es llenado él mismo por quienes lo esperaban. Y entonces, dirigirá.

Otra: El director funciona, durante el ensayo, como público experimental. Un público con el que aparentemente se dialoga, pero con el que en realidad se lucha. ¿Lo haré soñar mi sueño y será un sueño suyo?, eso mascullan todo el tiempo el actor y el director. Cada uno va encontrando, con los años, una respuesta a este enfrentamiento, y en los casos más felices llega a comprender que el resultado será otro sueño, no se sabe de quién.

Pero en el ensayo, el director es usado como antagonista. Es una experiencia muy particular la de ser acariado por esas sombras chinescas de la ilusión, que se proyectan sobre ese otro inexistente que está detrás de uno. En el medio, el director exige con la crueldad de un macró, para salir satisfecho con la ingenuidad de un cliente.

El ensayo, campo de las pasiones: allí se puede saborear, como el prisionero de Zenda, lo que es ser rey sin serlo. Es todo mentira, pero se es odiado, amado y respetado de verdad. El ensayo como una zona donde la ilusión y la realidad buscan el equilibrio, donde los sueños rebotan y estallan, siempre frustrados, siempre amenazantes. De esto no hablará nadie, nunca.

Se simulará que un ensayo es un ensayo, algo que todavía no es definitivo.

Obsérvese con atención un ensayo propio o ajeno, un buen ensayo de ser posible y se verá desgranar sobre esos fragmentos todo el verso de la conquista gradual, del proceso controlado que supone una meta clara, la más pura hipocresía y/o control reformista. Y si el director ha sido víctima de un mal análisis, o ha frecuentado la psicoterapia de grupo y se ha convencido de que es su emisor en el arte, entonces un ensayo puede llegar a ser casi gracioso.

Un ensayo es un momento brutal, un estallido cultural. En realidad, un ensayo no es un ensayo, no es un simulacro, sino un hecho real. Podría afirmar que un director que no tenga una teoría del ensayo, está destinado a ser un estrangulador del discurso teatral. Puede ser que conduzca con cortésia esos encuentros, que oiga con atención la repetición del texto, que sea gentil en las indicaciones, comprensivo y "continente", pero eso no le impedirá ser un burócrata. En el ensayo están implícitas las nociones de proceso y finalidad, de privado y social, de jerarquías en la producción, de sinceridad y verosimilitud, de funcionamiento grupal e ideología —uno puede no comprenderlas, pero debe saber que están allí—.

Las peores cretinadas que he hecho en mi vida las he hecho durante los ensayos; y allí también he visto aparecer los momentos más formidables y no he sabido retenerlos; digamos que en los ensayos he pasado algunos de los instantes más importantes de mi vida. Después he puesto obras en escena que mucho no tenían que ver con lo que había aprendido o entrevisto en los ensayos. Para ser más ecuánime, diría que los ensayos y la obra terminada forman dos realidades separadas, cada una con sus cualidades y sus características.

Y una experiencia curiosa:

Cuando dirigía *Hedda Gabler* de Ibsen, toda una mitología cayó masivamente sobre sus representaciones. Los actores decían que habían ensayado cuatro veces más tiempo de lo que en verdad lo habían hecho, todo tenía un aire de enigmática profundidad, y los críticos proclamaban que los actores traducían con el cuerpo sus pensamientos (esta interpretación siempre me pareció un insulto fuerte; los críticos suponían que los actores tenían pensamientos muy simples y claramente traducibles a gestos; ¿qué creían que pensaban?). *Hedda Gabler* era simplemente una puesta en escena de una obra de Ibsen, con algunos cambios en el orden del texto, con una concepción formal más rigurosa que lo común, y sin la intención de complacer al público de los actores que la representaban. Todo esto ya era mucho, pero era sólo eso. Bueno, en un momento dado, alrededor de dos meses después del estreno, tuvimos que hacer un reemplazo, porque decidimos que se alejara del elenco el finado Durán.

Con la mitología que cargaba la obra, se murmuraba que Durán se había

perturbado por las densidades que en torno a su persona y personaje se tejían. No fue así, y hoy se puede contar la verdad: se había agarrado una tranca mayúscula (no más grande que muchas que me he agarrado yo) y debimos suspender una función. Intervinieron terapeutas y todo el circo, pero de todas maneras decidimos que esos ocasionales hábitos eran un riesgo y, sin ofender a nadie, le pedimos que se fuera. Hoy lo veo como una muestra de que habíamos perdido totalmente el sentido del humor que, como se verá, enseguida recuperamos. La cuestión era que había que reemplazarlo. ¡Huy Dios!, con tanta profundidad ¿cómo hacer un reemplazo? Si la obra era una creación de la sensibilidad más recóndita de cada actor, entonces un reemplazo implicaba la reformulación de toda la obra, etc., etc., pero toda la ortodoxia cedió ante las deudas de producción. Fui a buscar a Arturo Maly a las cuatro de la mañana y le ofrecí el papel. Lo aceptó. Intentamos unos mínimos ensayos, pero no estábamos con demasiado ánimo, y a las dos horas se me ocurrió lo siguiente: que hiciera lo que quisiera y dijera lo que se le ocurriera. Levantamos el telón y el entonces descarado Arturo Maly hizo lo que se le ocurrió y dijo cualquier cosa; poco a poco, esos descargas ocuparon su lugar y se constituyeron en parte de la obra.

¿Por qué cuento esto?

Los ensayos de *Hedda Gabler* fueron una cosa, sus funciones otra. A esta última la habían definido los críticos, el público, las puestas en escena que le eran contemporáneas, y pasara lo que pasara ya era algo determinado y establecido. Las históricas y/o históricas se ahogaban y sufrían aunque Arturo Maly dijo las guasadas más vulgares desde el blanco-negro-rojo de la escenografía. Por supuesto que al poco tiempo esa improvisación determinada por la urgencia comercial se había transformado en algo "profundo".

4.- Hace un par de años tuve una entrevista —que no fue nada fácil conseguir— con Galina Tolmacheva. Desde mis años de estudiante me interesaba/paremos; ¿estudiante de qué? ¿Me interesaba? No, desde que yo había decidido dirigir teatro necesitaba conocerla. Era la única actriz que había en la Argentina que alguna vez fue dirigida por Stanislavsky, o por lo menos yo no supe de ningún otro actor, aunque debe haber. Su corazón, el verdadero, no le permitía conversar demasiado ni conocer extraños. En otro artículo contaré todo

lo que pasó en la entrevista; yo había leído los libros de ella, había escuchado innumerables anécdotas sobre su vida, había dirigido a algunos de sus alumnos. Claro que ella no sabía quién era yo, ni tenía por qué saberlo. La cuestión es que finalmente le pregunté cómo dirigía Stanislavsky. Recalcó **cómo**, no qué ni para qué. No estaba allí para escuchar una anti-versión de las pavadas de Gorchakov.

—Usted sabe —me dijo— hacíamos etudes. ¿Los conoce?

Le mencioné, como un tarado que quiere lucirse, varios. Demasiados.

—Como se habrá dado cuenta, no tienen nada que ver con lo que en Buenos Aires llaman improvisaciones... —creí ver una mueca de asco, pero a lo mejor fue de otra cosa.

Siguí:

—Stanislavsky no era un gran director. No era lo que puede llamarse un director. Era un gran hombre de teatro, lo que es muy distinto.

Yo mencioné la puesta en escena de *Otelo* escrita por Stanislavsky, para que se explorara. Creo que dijo que no la conocía, o no me importa, o algo así, pero lo dijo en ruso.

—¿Y quién era, entonces, un director? —pregunté.

—Komisarkievsky. Ese sí que lo era.

—¿Y qué hacía en los ensayos?

—¿Hacer? ¿Hacer? —me miró desconcertada.— No hacía nada. ¿Qué quiere que haga? Una iba a los ensayos y repetía su parte. El miraba. Después, algunas veces, hablaba con una.

—¿De lo que había visto?

—Pero cómo va a hablar de lo que había visto! Era un hombre educado, fino, no un socialista. Se supone que hablaba con artistas, no iba a cometer la grosería de ser específico. Hablaba de lo que se le ocurría, de lo que hay que hablar. De su vida, de sus experiencias... de lo que una actriz necesita oír. Y eso sí que era dirigir.

—¿Y Meyerhold?

—Ese era un maligno. Un perverso. Un repugnante soviético. Pero, maldito sea el socialismo, ése también era un director de verdad.

—¿Tampoco hacía nada?

—¿Meyerhold? El cretino hacía todo. Discutía todo el tiempo, teorizaba, actuaba para que los actores lo imitaran. ¡Puaj! Pero era un director... ¡qué director! Los dos eran directores, ¿me entendió?

Me miró fijo, pero fijo fijo. Me sacó el cigarrillo de la mano, y le dio una

larguísima pitada. Sin bajar los ojos, me dijo:

—Lo tengo prohibido.

Y me hizo estallar, en un segundo, estallar la cabeza de escenas en un segundo, escenas. Esa mujer, entre 1917 y 1920, enrolada en el ejército blanco contra revolucionario... ¡mi Dios!

En ese momento me hubiera fugado con ella a cualquier obra.

Pero en otras de esas imágenes, de esas ráfagas de sueños, alguien que también era yo la entendía: era una actriz, necesitaba imaginarse algo con alguien... (iba a escribir; con alguien que tiene que ser un director), ¿qué había ido yo a preguntarle? ¿Si yo era un director? Por su puesto. Con lo cual podría corregirse por superficial la parte anterior que se refiere a la auto-constitución del director, en realidad él dice "soy director", porque alguien que sabe lo que es un director le dice "sos director"; pero lo anterior sigue siendo válido en la medida que ahora pienso que ese "alguien" es un emisor de la palabra que el futuro director inventa para que le sea dicha. Bueno, sigo: el teatro ya se sabía lo que era. Ella y yo estábamos hablando de amor, no de marcas de colchones.

Me devolvió el cigarrillo, húmedo, ella, Galina Tolmacheva, me sirvió más vodka casero en un dedal de plata y con la voz agitada, me dijo:

—Es bueno hablar de teatro con alguien que se interesa. ¿Qué obra piensa dirigir?

Balbuocé un título y mientras trataba de explicar algo, la oí decir:

—Ahora váyase. Ya le dije lo que usted quería saber. ¿Era eso que hablamos, no? ¿Le servirá para algo? No creo. Usted seguiría preguntando Váyase, estoy agitada.

Se agitaba de verdad, jadeaba. Yo, para ella, había desaparecido. Su desprecio hizo de mí un húsar rojo. La hubiera violado, después de escupirle la cara. Como ella ya lo sabía, me sonrió.

El marido, un marido de actriz, esos hombres que siempre despiertan una piedad particular porque las aman todo el tiempo, me acompañó hasta la puerta. Yo me había imaginado todo lo que debía haber aprendido, era suficiente. 5.- Galina Tolmacheva llega a la Argentina en 1922, más o menos, y se radica en Mendoza. Ya gobierna o

está por gobernar Alvear, que volverá a intervenir esa provincia que expresaban los Lencinas. Viene a la Argentina, a ese Cuyo donde bullían los caudillos, el positivismo, el socialismo, los proyectos de industrialización. Qué fue a hacer allí sería una pregunta inútil, hoy por lo menos. ¿Qué le dijo el país, que ella escuchó y vino? Aquí estoy yo, oyendo sin saberlo las mismas sirenas, que ahora ella con su presencia exótica amplifica. Trajo, a Cuyo, los oídos que habían oído a Stanislavsky, los ojos que lo vieron, aunque sea para desilusionar a quienes tratan de imaginarse que fue lo que necesitan. Muy cerca de donde está ahora ella, en San Francisco del Monte, en San Juan, Fray Justo Santa María de Oro le enseñaba a bailar el cielito a un sobrino cabezón llamado Domingo

Faustino Sarmiento. Esta referencia podría pasar por una obsesión personal: la vida de Sarmiento como modelo dramático argentino. Pero quizá Galina Tolmacheva tenga que ver con lo que fuera una obsesión personal de Sarmiento: la importación de maestros como modelo de civilización. Quizá, si pudiera encontrar en qué se complementan, esa conversación hubiera sido una revelación y no una confirmación.

Mientras tanto, en esa grieta no puede llegar a ser un argentino informado. Lea el tratado de medicina de Bernard y comprenderá el naturalismo teatral—la memoria emotiva es la madelaine que difunde el aroma de la tilleul— para entender a Meyerhold hay que leer a Sklovsky—Grotowsky habla mezclando a Jung con Sartre— el happening se puede llegar a encontrar con el futurismo— la mano antropológica sólo es un contrapunto teatral en los países desarrollados y etc. Una vez estaba con Lila Guerrero sonsacándole recuerdos sobre Meyerhold con la paciencia de una pesquisista; por fin logré que me mostrara su famoso álbum de fotos, ese álbum que lo primero que me hizo pensar fue hasta cuánto lo pagaría la Universidad de Nueva York, porque la impresión fue tan fuerte que pensé que alguien se lo robaría, que en algún lugar habría que esconderlo. Bueno, empezamos a mirar fotos donde po-

saban los amigos de Mayakovsky, la barra de los formalistas; de pronto me señala un pelado y me dice: —Este era un muchacho que se llamaba Roman Jakobson, mi amigo de Mayakovsky. Cuando se fue de Moscú le dejó su departamento de dos ambientes, era un departamento muy chiquito...

—¿Roman Jakobson?

—Sí. ¿Oyó hablar de él?

—Lo conozco de nombre. Es muy famoso.

—¿No me diga? ¿Así que le fue bien? Qué suerte, era un tipo muy inteligente, muy lector.

Luis V. Sommi, que nos escuchaba distraído, murmuró:

—Si hubiera triunfado la revolución en Alemania, todos, todos, estarían vivos.

Yo no pregunté nada más por un rato, y seguí mirando ese álbum, fotos sacadas con máquinas de cajón, donde se mostraban en Buenos Aires los muchachos que inventaron el siglo. Ese álbum está en Buenos Aires, Galina Tolmacheva está en Mendoza, yo no sé bien para qué me sirve saberlo. El teatro argentino es otra cosa, pibe, no te hagás el unitario pedante. ¿No leiste *El Matadero*? 5.- ¿Entendiste? De eso se trataba la escena.

6.- Son las ocho de la mañana, hace unos años, en un estudio que yo tenía. Ibamos a ensayar y recién habíamos llegado los primeros: una actriz, un actor y yo. Ella se frotaba las manos delante de la estufa recién encendida, él fumaba en silencio. Yo sentía con cierto alivio que el café y las aspirinas vencían el sueño y la resaca. El salón estaba limpio, era cómodo, afuera hacía frío. Yo caminaba por el lugar que empezaba a calentarse.

—Enseguida empezamos.

Al actor se le oía a buen jabón, un buen desodorante, una buena aftershave. Estaba sentado en una silla, simulando relajarse, coquetamente temeroso. Me sonrió mansamente, y yo entendí que todo lo que pasara en el ensayo me lo atribuiría, porque él se sentía una buena materia prima capaz de expresar por condescendencia mi mala materia incestuosa. Tenía un color de piel que me provocaba sospechas y cierto rechazo, excepto cuando actuaba. Ella me alcanzó un cigarrillo prendido, y apoyó su cabeza en mi pecho mientras yo le tomaba con discreción la cintura. Todo el circo, maduro y sereno, del entendimiento. Estaba vestida un poco demasiado atractiva para un ensayo, pero eso me debía ser atribuido; no se había bañado por la maña-

na y todavía se le sentía el perfume de la noche anterior mezclado con el olor a sueño, una tenue promiscuidad. Pensé con quién habría dormido. ¿Qué olor tendría yo, que no le disgustaba? Empecé a hablarle del ejercicio con el que íbamos a comenzar, demasiado consciente todo el tiempo de que el actor estaría mirándonos con ironía. Ella le contaba todo lo que pasaba en su vida, detalle por detalle, y después él me lo comentaba a mí; y algunas veces, cuando ella me hacía una confidencia que yo conocía, se asombraba de mis rápidas y astutas deducciones. La senté suavemente en una silla, me quedé en cuclillas a su lado. Había una luz en la que se mezclaban algo de sol con tres bombillas eléctricas descubiertas. En el estudio había dos sillas, un colchón con una frazada muy sucia y, más lejos, donde se presumía que yo debía sentarme después, una mesita con tres sillas. Le dije a ella muy bajito: "Nos tiene en sus manos, ese grandísimo hijo de puta, ese basura envidioso", y ella lo miró sonriendo apenas como para tranquilizarme. Le coloqué la mano en el plexo y oprimí: antes de un minuto ella sollozaba, mientras yo le susurraba "tratá de respirar hondo, qué no vas a poder, mirá a tu costado sin mover la cara, cruzá las piernas con más sensualidad, arregláte el pelo, llorá más fuerte, ahogáte, seguí repitiendo sin parar". Me miré con el actor, que sonreía, y lo fui a buscar. Lo llevé a un metro de ella, y comencé a ponerle el cuerpo en distintas posiciones hasta sentirlo maleable. La miré a ella y me di cuenta de que no había apagado su cigarrillo, así que mientras se resolvía de angustia y mecánica coquetaría, seguía fumando lo más tranquila, la muy turra.

Se veía tan ridícula y lamentable que despertaba cierto desprecio y/o piedad. Le hablé suavemente a él: "te miente, te miente todo el tiempo". La cara de él comenzó a ponerse tensa, casi a arquearse buscando una mueca. Y agregué en voz bien alta "después de todo, para vos es un lujo mirarla porque nunca en tu vida tendrás una mujer tan linda. Lo único que podés hacer es despreciarla, porque si la quisieras ella se burlaría de vos". El choque era fuerte y podían mantenerlo: ahora debían decirse los fragmentos del texto que recordaran, en cualquier orden, repetir sólo una frase si querían. Me fui caminando hasta la mesa, me senté. Miraba lo que pasaba y pensaba en otra cosa. Ella era una nena, una pobra nena que trataba de construir una mujer con pedazos sacados de

cualquier recuadro. La luz era sordida, la escena también; había algo de miseria, de familia deshecha, de rencores sin solución. Ella no era linda, él era un pobre tipo, ella era divina, él era de una maldad heroica, las figuras se superponían sobre el fondo de un cuarto miserable. Ese cuarto grande era una casa. Ella se levantó de la silla y se recostó sobre el colchón que había en el piso llorando más tranquila, él se sentó en la silla. Hablaban con frases entrecortadas, él trataba de repetir siempre la misma. En algún momento, esa sucesión se detendría en una figura comenzaría a repetirse. Y esa escena sería la clave del día. Yo oía los ruidos que llegaban de la calle, autos que pasaban. ¿Dónde habría estado ella anoche? ¿A quién aceptó o a quién rechazó? Diorissimo, ése era el perfume que ella usaba. Enfrente de mí crecía un vaivén de crueldades. Los dejaría perder un poco antes de intervenir. Dejar que la improvisación llegue a caer, para ver durante un segundo esas caras de sincero desconcierto, la fugaz mezcla antes de recomponerse como actores que habían hecho un ejercicio. En ese momento, en rápidas miradas buscan lo que cada uno llama la realidad, el juicio sobre la imagen que han creado, la nueva ubicación. Hubo, ese día, algo que me hizo pensar que quizá me había acercado demasiado a cierta vida de esos actores que ellos tomaban por verdadera y ¿no sería lógico pensar que al fin y al cabo se habían hecho actores para no recordarla? Ella había transformado, claro que sólo con un pequeño esfuerzo, su actuación en una oferta sexual. ¿Pero qué quería ese personaje, qué quería ser si no era nada? Nada, ese manojito histérico quería nada, quería la muerte.

Llegó otra actriz y otro actor: se pararon contra la pared del fondo, en silencio. Debía disolver la escena, antes de que fuera tonta y hubiera preguntas concretas, yo inventaría respuestas y todo se perdiera. Estábamos en un estudio, ensayando. Les dije que descansaran, sin hablar. Ahora haría entrar al actor recién llegado (¿cómo qué?). Me resultaba irresistiblemente cómico pensar que era un predicador ambulante, algo así como un Testigo de Jehová, molesto por tener que llevar su mensaje a esos dos reventados que, además, eran pobres.

—Permiso... —dijo, apenas se losugerí... quisiera decirles algunas cosas, hermanos... cosas del espíritu...

Y siguió. Le fui sugiriendo que se enfureciera con ellos por vivir así, en

esa miseria que ahora todos veíamos, gritándoles que eran pobres por su falta de fe, ya que la riqueza era de los justos. La actriz que esperaba se reía, tapándose la boca con la mano. Yo también me reía.

Corté la escena y hablamos de la religión. Yo sabía de qué escenas estaban hablando, y no pensaba en burlarlas.

7.- Dirigir es lograr una versión, crear un sistema que propone relaciones entre el orden de las palabras escritas, los sonidos, los gestos, el mantenimiento de la ilusión, haciendo aparecer lo subjetivo en espacio social. Pone en juego, literalmente, la transmisión de una cultura y sus posibilidades de proyectarse cambiando. Ese juego, como ya dije, interrelaciona partes de limitado encaje. Una posibilidad es forzar una parte contra otra, y buscar lo dramático en el desajuste: es desolador, y el riesgo es la torpeza, el mal gusto. El riesgo o la necesidad.

8.- a) Ubicación del director de teatro (yo mismo) en un campo de lucha, con las únicas posibilidades de opresión y sometimiento. Presentación de los discursos teatrales como contradictorios y excluyentes. Si dije que eso pasa en "buena parte del mundo" ¿cuál es la "mala parte del mundo" donde eso no pasaría? Comienzo ambiguo, donde el lenguaje parece político, y es manifiestamente apolítico. Intento de cruzar lo psico-

lógico con lo social, de tal manera que se anulen mutuamente, dándoles a ambos la apariencia de profundidad. Sin embargo, en medio de esta sanata, parece haber una queja. Después de todo, el director de teatro parece ser un creador que hace aparecer la complementariedad de la trasgresión y la ley.

Ser director de teatro parece ser, para mí, inventarse un padre; sí, así de simple; alguien que hace aparecer las escenas pero les impone un tiempo, que de alguna manera las ordena y les confiere sentido y utilidad. La ley, que es lo humano, y que debe poder contener a todo lo que conspira contra ella, pero que a la vez reclama esos atentados.

b) Burla de lo anterior, el director como padre idiota, que cumple un rol aparente, a las órdenes de la máquina, que evidentemente es el orden familiar. En posesión de la peor arrogancia me presento a mí mismo como farsante, incrédulo pero sometido a la máquina. La salvación está en lo externo, Brasil, donde hay un idioma que inventar, una acción que hace imprescindible el lenguaje.

c) Desde allí comprensión de Meyerhold, que aparecerá en estas notas como el mejor ejemplo de la teoría del tí. Se lo mencionará siempre como un héroe fracasado, cuya verdad final perfora la cáscara del padre aparente.

d) Reivindicación del ensayo, intento de hablar de lo que no se habla. "Esto que ustedes ven no es cierto, han pasado otras cosas, aun que nadie las vea", la denuncia infan-

til. No ven lo que pasa en mi interior, parezco pero no soy, descubrimiento de la conciencia de sí mismo.

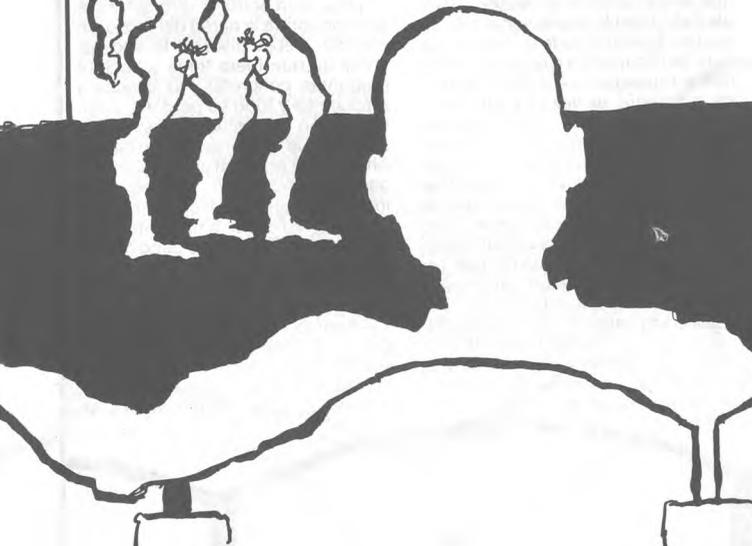
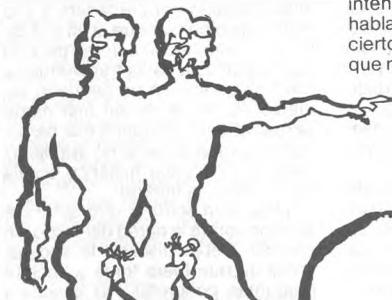
e) Preguntas a la madre, Galina Tolmacheva: ¿cómo era un padre? La madre seduce, y enrieda. Casi se podría pensar que ella mismo no lo sabe. En esta jugada soy capturado burdamente. Pero reconozco que ella es la que hace buscar las explicaciones, la novelesca.

f) Debe haber un padre, si no... ¿de dónde salir? Sarmiento, el padre del aula. Esa necesidad hace nacer la cultura, el pensamiento, la distancia con los sueños de la madre.

Y esto aparece en la entrevista inventada y/o recordada con Lila Guerrero, otra madre: no recuerda quién es el padre de la foto (Jakobson, padre del estructuralismo) mientras el padre a la vista (Luis V. Sommi) parece reconocerlo a medias como ausente, lamentando su muerte.

En las dos primeras líneas está dicho casi todo: ¿el director de teatro es un personaje o un comparsa? La obra siempre es ajena, y se podría decir anónima; pero ¿qué hago yo en su representación?

9.- ¿Entendiste? De eso se trataba la escena. ¿La vemos de nuevo?



BIBLIOGRAFIA

CAPITULO (COLECCION DE TEATRO ARGENTINO)

Centro Editor de América Latina.
Buenos Aires.

En un medio como el nuestro, donde las ediciones de material teatral parecen castigadas por la desidia oficial y son muy escasas las que encara la empresa privada, una colección dispuesta a historiar nuestra actividad escénica, desde sus orígenes hasta estos días, resulta un hecho de particular trascendencia.

Ningún ente ni organismo oficial ha encarado en los últimos años, salvo intentos esporádicos, una publicación por el estilo. Ni piezas dramáticas, ni ensayos teóricos figuran en los programas oficiales; sólo esos viejos y consabidos clásicos, reiterados mecánicamente desde hace décadas. Así, Discépolo, Defilippis Novoa o Novión son sólo nombres de somera mención y nuestros dramaturgos contemporáneos, ni siquiera eso. Nuestros clásicos dramáticos, por su natural raigambre nacional y popular, configuran de hecho una contradicción incompatible con la concepción colonizada y suturiaria de la cultura que se sostiene desde los organismos correspondientes.

El Centro Editor de América Latina ha encarado en los últimos dos años la difícil tarea de publicar, por el sistema de libros y fascículos de edición semanal, una historia del teatro argentino, acompañada de un material bibliográfico de primer orden. Ya en la anterior edición de *Capítulo* (1967/68), se habían dedicado unos pocos fascículos al teatro, sólo cuatro o cinco. En esta nueva etapa, en cambio, parece decisión de sus responsables brindar un panorama lo más detallado y amplio posible, alternando la consideración de las distintas épocas y movimientos con el tratamiento especial de nuestros más importantes autores. Dieciséis fascículos con sus correspondientes libros, un bien elegido material gráfico y más de cuarenta obras dramáticas (varias de ellas en primera edición y otras tantas inéditas hasta ahora), dan prueba de la seriedad del proyecto.

La presencia de Luis Ordaz en la organización de los materiales, más allá de sus cualidades y relevancia, le brinda a la colección una unidad elogiable.

De particular interés resulta el fascículo dedicado al grotesco criollo, con un acertado estudio sobre el género, y la obra de Armando Discépolo. Otro elemento atractivo es la edición de varias piezas de reciente estreno (*El Viejo Criado*, *Marathon*, *El Ex Alumno*, *El Señor Galindez*, etc.), hecho particularmente auspicioso en su medio donde la difusión de autores contemporáneos es de una necesidad impostergable. Agreguemos por último que la editorial tiene en preparación la publicación de un tomo, que con el nombre de *Historia del Teatro Argentino* reunirá en forma de libro la totalidad de los fascículos mencionados.

Mauricio Kartun

MATERIAL PUBLICADO

- 1° *Nacimiento del Teatro Argentino* Desde los Orígenes a Caseros. *El Amor de la Estanciera* (Anónimo); *El Detalle de la Acción de Maipú* (Anónimo); *A Rio Revuelto Ganancia de Pescadores* (Juan Cruz Varela); *El Gigante Amapolas* (Juan Bautista Alberdi)
- 2° *El Teatro Argentino desde Caseros Hasta El Zorzuelismo Criollo*. *Calandria* (M. Leguizamón); *Ensalada Criolla* (E. de Mana)
- 3° *Afirmación de la Escena Nativa*. *La Piedra del Escándalo* (Martín Coronado); *¡Al Campo!* (Nicolás Granada);
- 4° *Florencio Sánchez*. *En Familia*. *Barranca Abajo*
- 5° *Gregorio de Laferrere*. *¡Jettatore!*. *Las de Barranco*
- 6° *El Sainete*. *Bohemia Criolla* (Enrique de María);

Musica Criolla (Pedro E. Pico y Carlos Mauricio Pacheco); *Los Primeros Frios* (Alberto Novión); *Las Mujeres Lindas* (Nemesio Trejo)

7° *Tres Comediógrafos Sobresalientes*: *E. García Velloso*, *Pedro E. Pico* y *Julio Sánchez Gardel*. *24 Horas Dictador* (E. García Velloso); *Las Rayas de una Cruz* (Pedro E. Pico)

8° *Madurez de Nuestra Dramática*. *Francisco*. *Mana la Tonta*; *He Visto a Dios*.

9° *Armando Discépolo o el "Grotesco Criollo"*. *Mateo*; *Stefano*; *Relojero*.

10° *Samuel Eichelbaum o la Instropeccion*. *Pajaros de barro*; *Dos Brasas*.

11° *Bernardín Canal Feijoo y su Dramática Trascendente*. *Pasión y Muerte de Silverio Leguizamón*

HISTORIA DEL TEATRO ARGENTINO



Centro Editor de América Latina

- 12° *El Teatro Independiente (I)*. 300 milones (Roberto Arlt); *La Ead de Trapo* (Leónidas Barletta)
- 13° *Los Poetas en el Teatro*. *Donde la Muerte Clava sus Banderas* (Omar del Carlo); *El Carnaval del Diablo* (Juan Oscar Ponterrada)
- 14° *El Teatro Independiente (II)*. *El Pan de la Locura* (Carlos Gorostiza); *Una Libra de Carne* (Agustín Cuzzani)
- 15° *El Teatro Independiente (III)*. *Narcisa Garay, Mujer de Llorar* (Juan Carlos Ghiano); *El Campo* (Griselda Gambaro)
- 16° *El Teatro Argentino*. *El Cierre de un Ciclo*. *El Viejo Criado* (Roberto Cossa); *Marathon* (Ricardo Monti)
- 17° *Soledad para Cuatro* (Ricardo Halac); *El Ex Alumno* (Carlos Somigliana)
- 18° *Fundación del Desengaño* (Atilio Betti); *La Valija* (Julio Mauricio)
- 19° *Tres Jueces para un Largo Silencio* (Andrés Lizarraga); *El Señor Galindez* (Eduardo Pavlovsky)

Novedades

EL SEÑOR LAFORQUE, Eduardo Pavlovsky. Ediciones Búsqueda. Buenos Aires. 1982. 63 páginas. **HISTORIA DE ARTISTAS**, Julio Ardes Gray, Editorial de Belgrano. Buenos Aires. 1982. 328 páginas. **TEORIAS SOBRE TEXTO DRAMÁTICO Y REPRESENTACION TEATRAL**, Raúl H. Castagnino, Editorial Plus Ultra. Buenos Aires. 1982. 171 páginas. **TEATRO BREVE CONTEMPORANEO**, Aída Bortnik, Roberto Cossa, Ricardo Halac, Julio Mauricio y Oscar Viale, Ediciones Colihue, Buenos Aires. 1982. 140 páginas. **TEATRO (4 AUTORES)**, Gabriel Díaz, Mauricio Kartun, Eduardo Pogoriles y Victor Winer, Buenos Aires. 1982. 144 páginas. **EL ESPACIO VACIO**, Peter Brook, Ediciones Península, Barcelona. 1982 (re-edición), 200 páginas. **EL PAIS DEL DRAGON**, Tennessee Williams, Editorial Losada, Buenos Aires. 1982. 130 páginas. **TEATRO**, Maruxa Vialta, Fondo de Cultura Económica, México D.F. 1982. (re-edición), 485 páginas.

1806-1807: TEATRO DURANTE LAS INVASIONES INGLESA

TEODORO KLEIN

Las tropas inglesas ocuparon Buenos Aires un 27 de junio de 1806. No pasarían muchos días para que los vecinos, abandonados por sus máximas autoridades, comenzaran a organizarse clandestinamente con el fin de liberarse del invasor. En esa lucha, en la que intervinieron todos los sectores, el mundo del teatro brindaría también su aporte singular.

Los actores eran obligadamente expertos en el uso de las armas blancas, manejadas con crudo realismo en los populares dramas heroicomilitares de la época. Además, obviamente, poseían el arte del disfraz, que enseñaba la práctica de los seudónimos a fin de evitar las peligrosas infidencias: así el primer galán Ambrosio Morante¹ se rebautizó con un sonoro "Christóbal Bermúdez de Riva", mientras el supernumerario Fernando Pose utilizó el más modesto de "Brito Souza"².

Para enmascarar los movimientos de la rebelión no había nada mejor que la propia actividad escénica. De tal forma tendrían cobertura las reuniones que realizaban los jefes, Sentenach, Trigo, Dozo y otros, en la casa del cómico Antonio Sinforiano de la Iglesia, ubicada en el "barrio recio", a pocos pasos de las actuales San Martín y Corrientes³. Los ensayos igualmente permitirían el rápido acopio de armas y vestuario en la guardarropía del Coliseo, situado estratégicamente frente a la Merced, a tres cuadras del Fuerte.

Debido a la suspensión de la temporada teatral por haberse evaporado el empresario de la compañía, los actores comisionaron a Gerardo Barroso, que regenteaba como cobrador de palcos, para arreglar con "Monsiur Ramón" (Aignasse), dueño del café contiguo al Coliseo Provisional y propietario del terreno, la realización de por lo menos tres fun-

ciones, con el pretexto de "sostenerse y ganar alguna cosa (...) como asimismo dar algo para la Casa (de Comedias)"⁴.

Al levantar el telón de la primera función, los conjurados se encontraron con una sorpresa. El propio general Beresford ocupaba el palco del virrey, junto a varios oficiales y el obsecuente Vicente Capello, que lo acompañaba en todas sus correrías.

El gusto del jefe inglés por el proyecto de capturar con un golpe de mano a la plana mayor del enemigo. Se preparó todo para la noche del 31 de julio. Pero el espionaje al servicio de Beresford le hizo llegar los rumores de la tentativa y el británico preparó entonces el contrataque. Como sabía también del campamento criollo formado secretamente en la chacra de Perdriel, acuarteló su tropa y esa noche acudió al teatro con una ostentosa comitiva armada como para desalentar cualquier audacia contra su persona. Terminada la función se dirigió al Fuerte y al frente de una columna salió calladamente de la ciudad con el fin de sorprender a Pueyrredón y sus compañeros⁵.

La derrota de Perdriel desmoralizó por unos días a los porteños, hasta que la noticia del desembarco de Liniers con los auxilios de la Banda Oriental levantó los ánimos. En la expedición llegaban algunos viejos conocidos de nuestra gente de teatro. El práctico mayor que condujo la flota era el potentado Manuel Cipriano de Melo, propietario de la Casa de Comedias provisional bonaerense⁶. Además, como Auditor de Guerra venía el Dr. Manuel de Lavardén, autor del *Siripo* y entusiasta animador de las veladas en la antigua Ranchería.

Mientras el ejército de Liniers avanzaba sobre Buenos Aires, Lavardén se filtraba en la ciudad para servir de enlace con las fuerzas locales que

esperaban el momento de actuar⁷. La toma del cuartel del Retiro el 10 de agosto fue la señal. A la mañana siguiente se encolumnaban medio millar de voluntarios en la Plaza Nueva (hoy Mercado del Plata), detrás de la enseña blanca y colorada del cuerpo de Patriotas de la Unión camino hacia el Retiro. En sus filas iban, además de Pose y Morante, el primer gracioso Juan Miranda, el cuarto galán Manuel Verde, José María Cisneros y Manuel Viderique, los que se destacaban en la dura lucha de la reconquista⁸. Los abstractos ideales proclamados desde las tablas, se transformaban con la práctica en nueva y perdurable conciencia.

Algunos de los actores-soldados seguirían luego enganchados en la milicia. Verde fue sargento primero durante la Defensa de Buenos Aires en 1807, mientras Cisneros integró el batallón de Andaluces llegando al grado de teniente cuatro años más tarde. A ellos se deben sumar los músicos del teatro, veteranos de los cuerpos de Pardos y Morenos, como el mayor Roque Jacinto de Pintos y los capitanes Francisco Poso, Apolinario Pimienta y Manuel Espinosa, todos violinistas de la orquesta que en un tiempo dirigiera el maestro Blas Parera, a su vez miembro del Tercio de Catalanes y a quien acompañarían en la primera ejecución del Himno Nacional Argentino en 1813.

Como es sabido, el triunfo popular de la Reconquista desembocó en el Cabildo Abierto del 14 de agosto de 1806, que afianzó la victoria con la elección de Liniers como gobernador político y militar de Buenos Aires. Lavardén jugó un decisivo papel en este último acto. En contraste con la ficción teatral, el dramaturgo entraba a escena en el cuadro final para erigirse en protagonista. No faltaría por supuesto —como ante cualquier propuesta renovadora—, la crítica

incomprensiva. Muy enojado, el virrey Sobremonte acusó al autor de "díscolo y genio revolucionario" y, junto a otros "mozuelos despreciables", de intentar el horrendo crimen de "probar que el pueblo tenía autoridad para elegir quien le mandase"⁹.

Notas y referencias

- 1) Morante ya figura como primer galán alterno en marzo de 1805. Cfr. *Archivo General de la Nación, Tribunal Civil, A-5 (1803-1804)*. Este documento médico aclara que su conocido trabajo de archivero en el Coliseo Provisional sólo duró la primera temporada, del 29 de abril al 29 de junio de 1804. Asimismo, ratifica su nacimiento en 1780. Ver: Klein, Teodoro: *Morante: ha nacido en Buenos Aires, Hechos de Máscara* N° 42/43, Asociación Argentina de Actores.
- 2) *Agn. Invasiones Inglesas, Solicitudes civiles y militares...* Referencia proporcionada gentilmente por Jacobo de Diego.
- 3) "Proceso seguido contra Martín de Alzaga...," en Biblioteca de Mayo, T. XII, Bs. As., 1962.
- 4) *Agn. Administrativos, Leg. 20, Exp. 652*.
- 5) Roberts, Carlos: *Las invasiones inglesas del Río de la Plata (1806-1807)...*, Bs. As., 1938; y Salas, Alberto M.: *Diario de Buenos Aires 1806-1807*, Ed. Sudamericana, Bs. As., 1981.
- 6) Noticia tomada de la exhaustiva obra que acerca de Cipriano de Melo dejó el profesor Juan Carlos Sabat Pebet. Agradecemos a su señora viuda, Matilde Garibaldi, el habernos facilitado la consulta de los papeles inéditos del recordado historiador uruguayo.
- 7) Fortín, Jorge: *Invasiones inglesas. Colección Pablo Fortín*, Ed. Lansa, Bs. As., 1967.
- 8) *Agn. Invasiones Inglesas. Solicitudes civiles y militares...* En esta sección aparecen documentados los méritos de todos los soldados mencionados en el presente texto.
- 9) Torre Revello, José: *El marqués de Sobremonte...*, Ed. Fac. de Fil. y Letras, Bs. As., 1946.



EL TEATRO SALVAJE

Jorge Ricci

El ejemplo más claro de las limitaciones expresivas del teatro de provincias es la profunda diferencia entre los logros de los trabajos privados y las impotencias de los trabajos públicos. Porque, por lo general, aquello que se alcanza brillantemente en un trabajo de gestación, después se pierde en la representación final.

Tal actor logra emociones intensas en sus improvisaciones, tal otro desarrolla una imaginación desbordada y tal otro alcanza una forma inédita que lo sitúa en la composición luminosa del personaje; pero después, todos olvidan esos hallazgos y acaban encerrándose en un resultado "digno".

Y esa limitación del teatro provinciano obedece a su **estado de dependencia**; porque es en el momento de dar a conocer su creación cuando el movimiento independiente del interior se repliega hacia lo establecido e institucionalizado y borra todo descubrimiento. Entonces no se deja sorprender por su propuesta y se conforma con reproducir todo aquello que ya ha tenido cabida en las grandes ciudades.

Y aunque el interior del país es el ámbito ideal para cualquier tipo de experiencia, su teatro parece cercado por fronteras inexistentes. Fronteras que reemplazan el acto luminoso con el hecho limitado, lo inesperado con lo esperado.

II

Otro signo de la inconstancia en el movimiento provinciano sucede en el corazón del hecho teatral: **la vida del montaje**. Los montajes del interior obtienen su certificado de defunción el día del estreno.

Y después del estreno se acumulan vicios, estereotipias, encasillamientos y pautas que

dictan el público o la repetición, pero nada se modifica o se revisa, como si el trabajo ya estuviese cerrado.

Los ensayos posteriores son tiempos muertos donde se repiten textos y movimientos hasta que el campo abierto de los ensayos iniciales se mete en un callejón sin salida y desemboca en la jaula de la retórica.

Entonces los grupos se conforman con la primera impresión que ha causado el producto y no son capaces de realimentar la experiencia hasta sus últimas consecuencias.

Cuando el espectáculo es fracaso, los equipos se refugian en el silencio y esperan el momento de abandonar el barco. Y cuando el espectáculo es un éxito, se encierran en lo logrado como si fuese la única verdad posible.

De esta manera, después de las primeras funciones, ya no hay más nada que hacer o que decir, salvo lo establecido. Y jamás se investiga por qué algo ha tenido o no ha tenido resonancia. De allí que —en el próximo montaje— la elección volverá a basarse en el azar. Y el teatro del interior seguirá caminando de la mano de lo improvisado.

III

Los caminos actuales del teatro del interior son "**la camisa de once varas**" y "**el oro de las debilidades**".

"**La camisa de once varas**" es un teatro ajeno, con obras que nos agobian, personajes que nos superan y montajes que nos aprisionan en la retórica.

"**La camisa de once varas**" es una experiencia que nos asfixia y nos sepulta con una estructura que no se ciñe a nosotros. Y el producto de "**la camisa de once varas**" es aquello que no llega a ser traducido al **lenguaje salvaje** y

que se nos presenta como falsificación.

"**El oro de las debilidades**" es, en cambio, un teatro hecho al cuerpo de los equipos del interior. Un teatro que capitaliza juventud, simpleza, soledad o pobreza. Un acontecimiento que guarda todas las resonancias pero que es inimaginable fuera de nuestro ámbito.

A diferencia de "**la camisa de once varas**", donde lo dominante es el texto original y su puesta arbitraria, en "**el oro de las debilidades**" lo único dominante es el montaje colectivo y la sombra que sobre él ha dejado el equipo.

Porque cuando se produce "**la camisa de once varas**" es porque el resultado se ha limitado a reproducir el original con todos sus antecedentes inamovibles, mientras que cuando se produce "**el oro de las debilidades**" es porque el resultado ha dado lugar a todas las novedades que introducen el equipo y el marco de referencias. En el primer caso, el hacedor corre detrás de una imagen antigua y ajena; en el segundo caso, la imagen insospechada va siendo descubierta en cada acto del hacedor.

"**El oro de las debilidades**" intenta un **teatro salvaje**, en tanto que "**la camisa de once varas**" repite un teatro domado.

Hemos utilizado la expresión "**teatro salvaje**" para referirnos a un teatro del interior que intenta escapar de antiguos vicios y alcanzar virtudes recientes. Pero en el uso de esta expresión no hay una actitud aparatosa, destructiva o terminante. No. Simplemente queremos insinuar con la palabra "**salvaje**" una experiencia teatral que, por las libertades que alcance al hacerse en el molde peculiar de su ámbito, se torne "**salvaje de encasillar**".

Y es como si ese "**salvajismo**" apareciese en la inocencia de sus actos y no en la exacerbación

de sus intenciones, porque "**lo salvaje**" no está radicado en la estridencia de una máscara fabricada para asombrar **al cuerpo en la naturalidad de un rostro alcanzado sin querer y es eso lo que sorprende**. Entonces su composición inédita o "**condición salvaje**" deviene de actos que, son irrevocables como una sombra a su cuerpo.

"**Teatro salvaje**" es sinónimo de teatro del interior en la medida que teatro del interior es sinónimo de lenguaje propio. "**Teatro salvaje**" es salvaje no por oposición radical al teatro que se conoce en las grandes ciudades sino por diferenciación natural de los resultados elaborados en esos centros teatrales.

"**Teatro salvaje**" es aquel que se olvida de las pautas, las leyes y las reglas que conoce de los otros, para internarse en su experiencia despreocupadamente hasta esbozar su rostro.

"**Teatro salvaje**" no es regionalismo sino localismo porque regionalismo es lo que se muestra como tarjeta de identificación y localismo es lo que aparece sin ser convocado.

"**Teatro salvaje**" es así porque su **amateurismo**, su inesperienza y su **soledad** lo tornaron distinto, dispuesto a metamorfosearse cuantas veces sea necesario en el destino de iluminar ese mundo insospechado de las provincias a través de todos los lenguajes.

"**Teatro salvaje**" es "**teatro a partir de nosotros**".

Y ese "**teatro salvaje**" para alcanzar la libertad y la independencia que en el campo de la creación lo hagan "**salvaje de encasillar**" debe tener en cuenta ciertos factores claves:

a. **Que el texto** no sea punto terminal sino punto de partida.
b. **Que el desafío** no radica en la emulación de una forma conocida sino en la inauguración

de una alternativa desconocida.

c. **Que el montaje** no sea una empresa previsible sino una empresa inesperada.

d. **Que la actuación** no sea una retórica heredada sino un descubrimiento constante.

e. **Que los márgenes del proceso creador** no sean impuestos por la tradición del oficio sino los sugeridos por los acontecimientos circundantes.

f. **Que el trabajo** no sea un acto solitario sino un hecho colectivo.

g. **Que el equipo** supere a sus integrantes y los reúna.

h. **Que el producto final** sea un encuentro real de lo universal (lo heredado) con lo local (lo descubierto).

i. **Que la experiencia** pueda tener semejanzas con otras experiencias por razones de contemporaneidad pero no por causas imitativas.

j. **Que los objetivos** de este teatro del interior sean producto de las circunstancias concretas y las verdaderas perfecciones de sus hacedores y de sus espectadores.

k. **Que el teatro del interior**, como acontecimiento artístico, sea intranferible.

l. **Que la realidad**, que es su hábitat natural, sea su espejo y su alimento constante.

m. **Que el fruto** de su trabajo sea fruto de su deseo más profundo.

n. **Que la creación** que genere alcance a ser una alternativa dentro del teatro nacional y no una mera difusora del teatro nacional y no una mera difusora del teatro porteño.

ñ. **Que el amateurismo** y la **juventud** de su movimiento sean elementos esenciales de sus posibilidades ilimitadas.

De ser así, es probable que, en unos años más, ese teatro del interior, que se debate entre demasiadas voces (mal que también padece Buenos Aires), pueda encontrar una vertiente natural que lo haga desembo-

car en una experiencia multifacética pero concretamente suya.

De lo contrario, por muchos años más, será ese espejo que refleja rostros extraños

UN EPILOGO

A modo de epílogo, tenemos que confesar que no será fácil hacer realidad ese "**teatro salvaje**" que estamos imaginando. Porque entre nosotros mismos la confusión es moneda corriente. Y aún será necesario equivocarse mucho. Pasar por distintos estados. Romper con todo y después revisar la irracundia. Construir una dramaturgia y luego hallarla incompleta. Intentar lenguajes y, más tarde, sorprenderlos viciados. Aferrarnos a ciertos códigos y con el tiempo descubrirlos insatisfactorios. Apostar a una forma, una temática, un estilo y, poco a poco, comprender que el tiempo y las circunstancias metamorfosean esas apuestas una y mil veces. Pero lo importante de todo no son todavía los resultados en sí sino el alcance real de esos resultados. Su inserción en la realidad (una cara) y su presencia en el arte (otra cara). Y nuestro teatro, por lo general, nace muerto. No es capaz aún de provocar lo que una manifestación, una fiesta, un milagro o cualquier otro acto de los hombres. Porque no es acontecimiento, hecho o acto vivo. No es, sobre todo, juego. En el sentido inteligente con que **Peter Brook** define al teatro como el último de los juegos posibles del hombre contemporáneo. Y en su lugar, en el lugar del juego vivo, es ceremonia estereotipada. Y ese es el problema mayor de nuestro teatro. Porque ideas hay muchas y muy buenas a veces. Pero resultados muy pocos y muy pobres. Estamos avasallados por espectáculos "**brech-**

tianos" (aquellos que nos tumban en el letargo fatal de las palabras y las informaciones sin acercarnos al calor de la denuncia), por espectáculos "**artaudianos**" (aquellos que nos pierden en un tumulto retórico y no nos muestran lo mejor, su fuerza de ser) y por espectáculos "**stanislawskianos**" (aquellos que nos encierran en un código previsible y no dan lugar a lo inesperado). Vemos pasar propuestas naturalistas, absurdas, épicas, expresionistas, viscerales, guñolescas, etc, etc, etc, como fragatas y carrozas empavonadas pero sobre un mar o una tierra de cartón y bajo un cielo de tela. Y ni el cartón ni la tela pertenecen vivamente a esos infinitos mares, cielos y tierras teatrales.

Porque nuestro mayor error se centra en el eslabón más antiguo: el actor, o mejor dicho, el juego del actor creador. Hemos asimilado técnicas y teorías valiosas pero, por lo general, **no sabemos mantenerlo vivo al actor en medio de ese aprendizaje**. Entonces tenemos oficientes que se apasionan en la tertulia del café y el camarín, para después ser ahogados en el océano de una escena retórica. Aún no somos capaces de transferir toda nuestra personalidad a nuestros personajes y sus circunstancias, toda nuestra ideología a nuestros propuestas y toda nuestra vida a nuestras creaciones. Y cuando creemos hacerlo, más de una vez estamos empujando en un cuerpo que padece la grave enfermedad de la estereotipia.

Producimos actores convencionales que no son capaces de lo mejor: el juego, más la emoción, más la lucidez, más la creación total. Y la mayoría de nuestros actores (gente joven, viva) no llegará a conocer unca ese país vibrante que puede ser el teatro; en su lugar,

visitará regiones sustitutas que le hacen creer que eso (ese paraíso artificial, engoldado, egocéntrico, autista, ceremonioso, retórico) es el teatro.

Entonces, cuando entramos en nuestras salas, generalmente nos encontramos con cuerpos acilsetados, voces maquietaadas y máscaras estranguladas por lo que supuestamente es el teatro. Y es allí donde nos preguntamos: ¿con este mundo impostado vamos a obtener un mundo estético e ideológico mejor que el que tenemos?

Y nos contestamos que no, que estamos equivocados. Y que en la medida que no sepamos esbozar un teatro de interpretaciones y direcciones vivas, intensas, ciertas, será muy difícil que nos acerquemos a ese teatro salvaje de encasillar y salvaje por auténtico.

A ese teatro que requiere actores sin retóricas importadas y directores sin estereotipos dictatoriales.

A ese que quiere reunir un equipo de hacedores lúcidos de su creación y de oficientes plenos en su compromiso.

A ese donde se fundan los antecedentes previsible con los hechos imprevisibles hasta encontrar el modo más amplio de "**expresar expresándonos**". Y en esa "exacerbación" de la libertad (libertad de elección, libertad de expresión, libertad de participación y libertad de creación) tal vez podamos imaginar un **teatro salvaje** en sí mismo, dueño de todas las alternativas posibles y poseedor de una única realidad creadora. Y entonces, ese **teatro salvaje**, hará Hamlet sin padecer la fama del príncipe, de la obra y del género. Hará Hamlet con sus actores, su lenguaje, su tiempo y su cielo. Y será "**salvaje**" como todo aquello que se arriesga a perseguir su forma y su contenido liberando su expresión.

COLABORADORES

BREYER, GASTÓN / BAR, NEREIDA

Arquitectos y escenógrafos con más de doscientos montajes realizados. En la actualidad dirigen el Instituto Breyer dedicado a la enseñanza, investigación y consultoría de técnicas escénicas. En arquitectura teatral han actuado como diseñadores y consultores del Teatro Argentino de La Plata, de los teatros Fontainebleau de Mar del Plata, del dispositivo escénico modular del Picadero de Buenos Aires y del teatro en U del Ham College.

CENTRO DE ESTUDIOS TEATRALES "CARLOS MAURICIO PACHECO"

(Integrantes: Nora Mazziotti, Abel Posadas, Marta Speroni y Griselda Vignolo)

Nora Mazziotti: Profesora en Letras. Ejerce la docencia en la Escuela Nacional de Arte Dramático. Ha publicado: Antología de Comedias y Sainetes Argentinos. Dos Obras de Vacarezza, entre otros. Ha colaborado con el diario *Clarín* y en la actualidad con la revista *Crear*.

Abel Posadas: Profesor en Letras y periodista. Ha publicado: Teoría del Género Chico Criollo. EUDEBA (1975); Antología del Género Chico Criollo. EUDEBA (1976); El Sainete en la serie Capítulo del Centro Editor de América Latina (1980). También ha publicado artículos en revistas locales diversas y de México.

Marta Speroni: Profesora en Letras y periodista. Publicaciones: Teoría del Género Chico Criollo (en colaboración), Antología del Género Criollo (en colaboración).

y El Sainete, en la serie Capítulo. Colabora en la actualidad en la revista *Crear*.

Griselda Vignolo: Profesora en Letras, ex docente de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Periodista. Ha publicado: Teorías del Género Chico Criollo y Antología del Género Chico Criollo (en colaboración), y El Sainete para la serie Capítulo de CCentro Editor de América Latina, también en colaboración. Colabora en la Revista *Crear*.

ESPINOSA, PEDRO

Integró la conducción de la Federación Argentina de Teatros Independientes. Cursó estudios de filosofía en la UBA, y ejerce la crítica teatral desde 1959. Participó en la adaptación de Los Siete Locos de Arlt, y como co-autor de Sin Pena ni Gloria y Arremangáte la Camiseta. Es docente de *Teatro en la Historia* en la Escuela de Teatro de Buenos Aires.

KARTUN, MAURICIO

Actor y dramaturgo. Obras estrenadas: *Civilización... ¿o Barbarie?* (escrita en colaboración con Humberto Riva) (1973); *Gente Muy Así* (1976); *El Hambre Da Para Todo* (1978); *Chau Misterix* (1980); y *La Casita de los Viejos* (1982), seleccionada para el ciclo Teatro Abierto '82.

KLEIN, TEODORO

Entre 1958 y 1974 se desempeña como actor y director en diversos grupos independientes. A partir de 1975 publica trabajos sobre historia del teatro argentino en *El Cronista Comercial*; *Acción*; *Hechos de Máscara* y *Clarín*.

Algunos de esos trabajos se reunieron en Florencio Sánchez-Los Podestá, Ediciones Acción, 1976.

En la actualidad prepara *Orígenes del Actor Argentino* investigación auspiciada por la Asociación Argentina de Actores.

SOTO, MAXIMO

Sociólogo (U.B.A.). Autor teatral y de televisión. Obras estrenadas: *Vecindades* (1978); *Trabajo Pesado* (Teatro Abierto 1981). Versiones de Julio César de Shakespeare (1979); *Guernica de Arrabal* (1982). Premio Argentores al mejor programa especial de televisión: *Una Cuestión de Familia* (1982).

URE, ALBERTO

Director de teatro. Dirigió su primera obra en 1968 (*Palos y Piedras*) y desde entonces ha alternado la dirección teatral con la pedagogía, tanto en nuestro país como en el exterior. Algunos de sus trabajos se han destacado por su naturaleza experimental.

RICCI, JORGE

Nació en 1946 en la Ciudad de Santa Fe, donde trabaja en teatro desde 1964 como actor y director. Es autor de ciertos textos dramáticos como "Lágrimas y Sonrisas" (sobre un recreo y bar perdido en la llanura), "Sueño de Juventud" (las intimidades de un club pueblerino en la década del cincuenta) y "Zapatones" (la historia entre un cómico y un chico). Su última puesta, "El Jorobadito" de Roberto Arlt en versión de Rodolfo Aldasoro, participa en Teatro Abierto 1982.

Es intención de TEATRO ABIERTO publicar esta revista en forma trimestral. Si usted tiene interés en recibirla envíe este cupón a: Revista Teatro Abierto, Humberto 1° N° 1417 (1103) Buenos Aires, República Argentina.

REVISTA TEATRO ABIERTO

NOMBRE:
DIRECCION:
LOCALIDAD:

.....
Firma

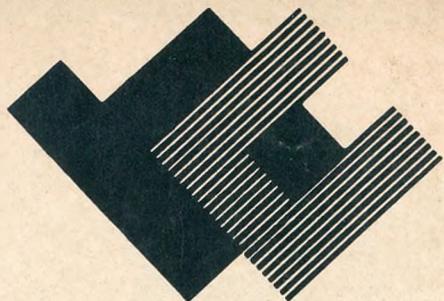
Si no puede elegir el camino



elija un Volkswagen.



Volkswagen
Argentina

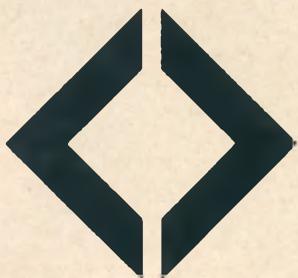


BANCO CREDICOOP

La otra forma de ser banco.

El crédito solidario
al servicio de la empresa nacional.

TRIKSTER Y AROC.



CABAL

Una Tarjeta de Crédito, fiel a su nombre



Con el respaldo de
23 Bancos Cooperativos
con 350 sucursales
en todo el país.