



TEATRO ARGENTINO 95: UNA PUESTA EN ESCENA EN TRANSICIÓN

OSVALDO PELLETTIERI*

Investigador teatral, Universidad de Buenos Aires

El objetivo de este trabajo es el de analizar la situación actual de la puesta en escena argentina¹, ver el estado de nuestro sistema teatral y explicarlo a partir de la inclusión de un pasado inmediato y de su proyección y dinámica futura. Concebimos al teatro como un hecho proteico cuya evolución, aún con ritmos variables y discontinuos, es permanente. Es por eso que tenemos en cuenta las continuidades pero también las variantes y las cristalizaciones (Pellettieri, 1990:11-13).

Si tuviéramos que señalar una constante dentro de la historia de la escena nacional (y este hecho es extensible a muchos países de Latinoamérica con sistemas teatrales parecidos al nuestro), podríamos decir que ésta es el realismo. La tradición realista en nuestro teatro sería, según términos de Fernand Braudel (1958:75-110), un fenómeno de *la larga duración*. Es así que, por lo menos hasta hoy, los intentos por parte de nuestros teatristas de alejarse de la senda realista han concluido, si bien no en un regreso, ya que en historia ningún retorno es posible, en una síntesis entre las apropiaciones de procedimientos modernizadores de los campos teatrales de los países centrales y la tradición realista total. Ejemplos de lo dicho son los textos de Roberto Arlt en la década del 30 llevados a escena por Leónidas Barletta en el Teatro del Pueblo, o el derrotero que ha seguido el teatro de Griselda Gambaro en los 70, desde las puestas absurdistas de Jorge Petraglia en los 60, hasta las puestas de Alberto Ure

como **Sucede lo que pasa** (1975) y **Puesta en claro** (1986) y a las de Laura Yusem como **La malasangre** (1982) y **Penas sin importancia** (1990), incluidas dentro de un realismo estilizado.

Para poder referirnos a la puesta actual es necesario, entonces, que nos remontemos a la puesta de los 80, ya que las manifestaciones actuales no pueden ser estudiadas de manera puntual porque se carece de la perspectiva necesaria. Sólo pueden ser comprendidas si se les otorga un espesor signico mediante el análisis del pasado con el cual se vinculan. Es por ello que en este trabajo sintetizaremos, en primer lugar la puesta en escena de la década del 80, para luego introducirnos en el estudio del teatro de hoy.

Con la aparición del realismo reflexivo, se impone en la escena nacional el canon realista stanislavskiano-strasbergiano que, iniciado a fines de los 50, se convierte en el paradigma en los 60 y los 70, con puestas como **Soledad para cuatro** (1981) de Ricardo Halac, con dirección de Augusto Fernandes y **Nuestro fin de semana** (1964) de Roberto Cossa, con dirección de Yirair Mossian. Directores como Gandolfo y Alezzo y el citado Fernandes, configuran una nueva poética realista cuya evolución se prolonga durante más de dos décadas. Se pretende trasladar los comportamientos probables del hombre medio a través del trabajo interior del actor, realizado en base a los postulados stanislavskianos (el sí mágico, las circunstancias dadas, la memoria emotiva, el momento privado). Durante los 80, el canon realista inaugurado en los 60 sigue siendo dominante, a pesar de la emergencia de nuevas

* Colaboró: Martín Rodríguez.

textualidades. Por lo tanto, en los 80 y 90 podemos establecer los siguientes modelos de puesta de acuerdo con la actitud adoptada frente a dicho canon, en las siguientes categorías (Pellettieri, 1992: 13-28):

- Las puestas que se presentan como continuadoras del realismo originado en los 60 y canonizado en los 70.
- Las que estilizan ese modelo, es decir que se apropian de sus convenciones y las utilizan para sus propios fines estético-ideológicos.
- Las que parodian al modelo realista.

El teatro actual, de fin de siglo, se mantiene dentro de esta clasificación, aunque por supuesto ha habido variantes, continuidades y también contaminaciones. Todo esto dentro de un panorama cultural que cada vez aparece como más oscuro y que se manifiesta en el plano teatral a través de la falta de subsidio al teatro, el cierre de salas, la casi desaparición de los teatros oficiales como entes en los que se representaba el denominado *teatro de arte*. En suma, la ausencia de una política cultural por parte del Estado, que ha terminado en la privatización encubierta de salas como el Teatro Cervantes que es alquilada a empresarios para la exhibición de espectáculos comerciales, no es más que una consecuencia de un panorama sociopolítico que se destaca por su apatía y por una despolitización global. Un todo al que se podría incluir, siguiendo a Jorge Dotti (1993:3-8), bajo el rótulo de *posmodernidad indigente*².

Las tendencias iniciadas en los 80 y plasmadas en los 90 (el teatro de la parodia y el cuestionamiento y el teatro de resistencia), ocupan hoy un lugar central en el campo intelectual. La puesta realista estilizada sigue vigente, aunque se le percibe como levemente cristalizada. En cuanto a la puesta realista tradicional, podemos decir que su remanencia está mucho más acentuada. De todos modos, y a pesar de lo afirmado anteriormente, los procedimientos realistas se hallan presentes en todas las puestas, aún en las más cuestionadoras al modelo.

Pasemos ahora al análisis de cada una de estas tendencias:

Continuación del realismo de los 60 canonizado en los 70

Aparecen en ellas una serie amplia de significantes escénicos que funcionan como índices de la mencionada continuidad: una búsqueda total del ilusionismo cuyo objetivo central es proporcionarle al espectador la sensación de estar presenciando un *hecho real*, borrando los límites entre la ficción escénica y el referente, a través de la elección de los signos actorales y escenográficos en función de los contenidos implícitos en el texto dramático. En suma, un desarrollo dramático confeccionado en función de una tesis realista. En este grupo podemos incluir las siguientes puestas paradigmáticas: **En boca cerrada** (1984) de Juan Carlos Badillo, con dirección de Agustín Alezzo; **El viejo criado** (1980) de Roberto Cossa, dirigida por el autor; **Los compadritos** (1985) del mismo Cossa, dirigida por Villanueva Cosse y Roberto Castro; **Gris de ausencia** (1981) de Roberto Cossa, con dirección de Carlos Gandolfo, y **Concierto de aniversario** (1983), de Eduardo Rovner, dirigida por Sergio Renán.

Entre las puestas que continúan esta tendencia en los últimos años, encontramos a **Danza de verano** (1895) de Brian Friel y **Ah, soledad** (1995) de Eugene O'Neill, dirigidas por Agustín Alezzo; **Lejos de aquí** (1993), de Roberto Cossa y Mauricio Kartun, con dirección de Carlos Gandolfo; **Viejos conocidos** (1994) de Cossa, dirigida por Daniel Marcove y **El patio de atrás** (1993), escrita y dirigida por Carlos Gorostiza.

En **Viejos conocidos**, el artificio central es el cruce de la realidad presente y la realidad evocada en un mismo tiempo y espacio escénicos. Se busca, mediante la armonización de los signos de la escena (la dirección de actores, la especialización), crear una atmósfera de nostalgia sin quiebres, un clima de ensueño, casi onírico, pero fuertemente anclado en lo real. Cossa elaboró el texto dramático a partir de escenas improvisadas por los actores en base a algunas imágenes creadas por él mismo, lo cual se tradujo en una completa identificación entre actores y personajes, el *sentir* (lo que en nuestro método denominamos la *función semántica*)³. *Disparar para que Cossa escribiera* —confesó Marcove— *dejándole*

al autor las palabras⁴. El texto es elaborado en forma paralela a los ensayos y en base a improvisaciones pero, a diferencia de lo que ocurre en las llamadas *creaciones colectivas*, el texto final es producido sólo por Cossa.

En **El patio de atrás** se ve uno de los casos más claros de ortodoxia realista, en la cual el texto dramático y el texto espectador se hallan identificados con la propuesta. Se trata de una *puesta tradicional*⁵, es decir, aquella que trata de *traducir* en forma más o menos literal la potencialidad escénica del texto dramático, llenando los escasos lugares de indeterminación del mismo y amplificando las didascalias. En ella, la dirección de actores, el trabajo de éstos para lograr penetrar en la *psicología* de los personajes y la consiguiente identificación con los mismos, redundan en un efecto de *verdad escénica*. En síntesis, se ve cómo los distintos signos de

la representación aparecen tanto en el *cómo significa* como en el *qué significa* del espectáculo, siempre en relación a la tesis que se pretende demostrar.

En estas puestas se percibe una cristalización de las convenciones y los procedimientos del realismo iniciado en los años 60 y los 70.

Estilización del realismo para propios fines estético-ideológicos

Ejemplos de esta tendencia en el pasado son **Galileo Galilei** (1984) de Bertolt Brecht, dirección de Jaime Kogan; **Boda blanca** (1980), de Tadeus Rózewicz, con dirección de Laura Yusem; **Marathon** (1980), de Ricardo Monti, con dirección de Jaime Kogan.

En este grupo, las puestas más representativas de

Edward Nutkiewicz, Horacio Roca y Roberto Castro en *Es necesario entender un poco*, de Griselda Gambaro. Dirección de Laura Yusem. Teatro General San Martín, 1995.



las últimas temporadas son: **Es necesario entender un poco** (1995) de Griselda Gambaro con dirección de Laura Yusem; **Mariana Pineda** (1995) de Federico García Lorca, **Rayuela** (1995) adaptación de Ricardo Monti de la novela homónima de Julio Cortázar, **La oscuridad de la razón** (1994) de Monti y **Aquellos gauchos judíos** (1995) de Roberto Cossa y Ricardo Halac, todas ellas con dirección de Jaime Kogan y especialmente **Madera de reyes** (1994) de Henrik Ibsen, dirigida por Augusto Fernández. En ellas, no se transgrede el canon realista pero se producen focalizaciones e intensificaciones en los distintos niveles del texto espectacular. Se mantiene la tesis realista de los textos, pero se busca probarla a través de un simbolismo que universaliza los conflictos y que responde al horizonte de expectativas de un público informado. Cuando los textos son ambiguos y no presentan tesis —como en el caso de **La oscuridad de la razón** de Monti—, estos directores —especialmente Yusem y Kogan—, tratan de *aclarlos* en la puesta, de encauzar su pluralidad para que el espectador perciba un mensaje unívoco y descifrable.

En general estos espectáculos se inscriben dentro de lo que nosotros llamamos *puesta tradicional no ortodoxa*. Se respetan los contenidos implícitos en el texto dramático, pero se los resemantiza en función de una estética propia. Hay en estas puestas una especialización sumamente cuidada, estilizante, en las cuales se privilegia lo visual, lo pictórico. Predominan en ellas los elementos indiciales combinados con un simbolismo moderado y muchas veces pueril. El cuidado de lo estético que permite que el espectador tome conciencia de que está presenciando una ficción, la búsqueda de la claridad del mensaje, el efecto distanciador que busca limitar las emociones del espectador y hacerlo un partícipe activo, capaz de llenar los escasos lugares de indeterminación del espectáculo, son las características predominantes en este tipo de puestas. En síntesis, ellas buscan, sin alejarse demasiado de su modelo, satisfacer las aspiraciones estético-ideológicas de sus directores que se asumen como los *verdaderos creadores* de las mismas, utilizando los artificios del realismo, pero como algo ajeno y útil a sus propios fines.

Parodia del modelo realista

Las que parodian el modelo realista, utilizando al decir de Bajtin (1986:179), *la palabra ajena en sentido absolutamente opuesto a la orientación ajena. La segunda voz, el anidar en la palabra ajena, entra en hostilidades con su dueño primitivo y lo obliga a servir a nuevos propósitos opuestos. La palabra (en este caso la escena) llega a ser arena de lucha entre dos voces*. Esta parodización se produce de diversas maneras:

- Las puestas que tienen su origen estético e ideológico en la *neovanguardia* de los sesenta, refuncionalizadas por procedimientos propios del teatro finisecular, en una síntesis entre modernidad y anacronismo. Podemos mencionar, entre las puestas incluidas dentro de este paradigma durante los 80, a **Telarañas** (1985) de Eduardo Pavlovsky, dirección de Ricardo Bartís, **El sillico de alivio o el retrete real** (1984) de Bernardo Carey, dirección de Lorenzo Quinteros y **Puesta en claro** (1986) de Griselda Gambaro, dirección de Alberto Ure. En esta última, se concibe el teatro como un hecho lúdico en el cual priman los signos escénicos ambiguos, contradictorios, la búsqueda de originalidad, el humor negro y el pasaje de la trivialidad al horror sin transiciones. En síntesis, se trata de una puesta opaca que se presenta a sí misma como un enigma a desentrañar por parte del espectador.

En los 90, dentro de las puestas que parodian el realismo y se muestran como continuadoras de la neovanguardia, es fundamental destacar la figura de Daniel Veronese. La irrupción de este teatrasta en la escena nacional es una muestra de la voluntad de cambio de nuestro sistema teatral. Continuator de la neovanguardia de los años sesenta que se había cristalizado en los setenta, Veronese ha incorporado procedimientos de la primera fase de dicho género, tanto en sus textos dramáticos como en sus puestas, pero con renovaciones que lo alejan de ser un mero epígono. Su trabajo con muñecos, su concepción del hecho teatral como un espacio de renovación y de crisis de la verdad, hacen que su textualidad pueda ser percibida como uno de los posibles caminos hacia el cambio. Veronese,

tanto como autor dramático como en el rol de director, evoluciona respecto de su modelo en tres puntos fundamentales que impregnan sus puestas en todos los niveles. Estos puntos son: 1) la concepción posmoderna de los textos y las puestas, que le permiten establecer una relación no conflictiva con nuestro pasado teatral, al que recupera de manera crítica; 2) el carácter fragmentario de sus textos que contrasta con la relativa ilusión de totalidad de los textos de la neovanguardia del 60 y que repercute en su concepción de la puesta en escena, y fundamentalmente, 3) el escaso grado de determinación entre texto y puesta: Veronese, no sólo forma a los textos como *guión*⁶ al dirigir, sino que sus propios textos son en sí mismo *guiones*, debido a la escasez de indicaciones escénicas, que permiten la libre interpretación por parte de los potenciales directores de los mismos.

Entre sus producciones más destacadas se encuentran **Cámara Gesell** (1994) con dirección de Emilio García Wehbi y el propio Veronese, **Música rota** (1994), con dirección de Rubén Szuchmacher, **Conversación nocturna** (1995), con dirección de Rubens Correa y Javier Margulis y **Máquina Hamlet** (1995), la obra de Heiner Muller, con dirección de Veronese.

En **Cámara Gesell**, la presencia de lo siniestro, del mal en el ámbito familiar (Dubatti; 1995: 32), la identificación actores-muñecos, la situación de encierro del personaje heredada del expresionismo, las acciones repetitivas y recurrentes y la narración en *off* que no sólo comenta lo que ocurre en escena sino que asume las voces de los personajes que no hablan en ningún momento, son los procedimientos centrales.

Máquina Hamlet, por su parte, es una puesta que utiliza algunos de los recursos ya presentes en **Cámara Gesell**. Aquí, como en sus otros textos, se reivindica al teatro como pura convención. El texto de Muller es utilizado como un *guión*, y si bien no se trata de construir una puesta absolutamente autotextual⁷ la incorporación del referente, especialmente en las imágenes proyectadas, es un intertexto más, una mera convención y no el principio estructurante de la puesta.

En un cambio parecido se halla un autor y director joven como Rafael Spregelburd, quien este año ha

estrenado **Dos personas diferentes dicen hace buen tiempo** (1995), en colaboración con Andrea Garrote y basándose en cuentos de Raymond Carver. En Spregelburd, percibimos el mismo relativismo que hallamos en Veronese, como así también su misma actitud cuestionadora frente a la posibilidad de representar en la escena *hechos verdaderos*.

● Puestas del *teatro de resistencia* a la modernidad de los 60. Estas puestas pretenden la deconstrucción del texto espectacular de la modernidad, del realismo reflexivo y la neovanguardia, creando un modelo teatral diverso del anterior, sin dejar de lado los modelos del pasado. En ellas, el discurso moderno se refuncionaliza a partir de la supresión de oposiciones como las de forma-contenido, realismo-formalismo y cultura alta-cultura popular. Puestas modelo de esta actitud decididamente cuestionadora fueron **Una pasión sudamericana** (1990) de Ricardo Monti, dirigida por su autor, y **Postales argentinas** (1988), con *guión* y dirección de Ricardo Bartís.

El *teatro de resistencia* se continúa en puestas como **Muñeca** (1994) de Armando Discépolo con dirección de Ricardo Bartís, y **La China** (1995) de Sergio Bizzio y Daniel Guebel con dirección de Rubén Szuchmacher y actuaciones de Gustavo Garzón y Ricardo Bartís. Ya en **Palomitas blancas** (1988) de Manuel Cruz, Szuchmacher había combinado técnicas propias del actor popular (la maqueta, la mueca) con elementos propios de la puesta absurdista (la contradicción entre las palabras y los hechos de los personajes), en un espectáculo de gran violencia física y verbal. No se busca *evidenciar el sentido* de un texto dramático ligado a la segunda fase del realismo reflexivo, sino transgredirlo mediante la intensificación de los lugares de indeterminación del mismo. Se proporciona al espectador una versión ambigua, predominantemente simbólica, de la realidad social.

En **La China**, Bizzio y Guebel, autores procedentes de la narrativa pero que buscan insertarse en un sistema teatral al que demuestran conocer muy bien en su cuestionamiento, han elaborado una obra dramática que recupera la tradición del teatro finisecular, combi-



Máquina Hamlet, de Heiner Müller por El Periférico de Objetos. Dirección de Daniel Veronese. Teatro El Callejón de los Deseos, 1995.

nándose con procedimientos de la neovanguardia, tales como la postergación de la acción, el aislamiento, el patetismo y la violencia final, como así también el empleo de ciertos chistes verbales. El espectáculo, una puesta intertextual, incorpora elementos del teatro finisecular (el sainete, el nativismo), básicamente la caracterización y el habla de los personajes. El manejo híbrido de una actuación basada en el histrionismo y los cambios de tono permanentes, incluye convenciones propias del actor popular tales como la mueca y la maqueta y reproduce el **gestus social** de los marginales que se resume básicamente en dos notas fundamentales: el sigilo y el desparparjo. El modelo teatral más explícito de este texto es **Esperando a Godot** de Samuel Beckett, al cual se parodia desde *el Sur*, desde nuestra situación periférica y marginal frente a los campos intelectuales centrales. En el final del mismo se buscaba transgredir a Godot, a través de la aparición de la China luego de la muerte de los protagonistas. La

inclusión o no de este final generó un debate entre los integrantes de la puesta que hizo que fuera variando en las distintas representaciones. Creemos que este hecho es emblemático de la situación por la que atraviesa el teatro argentino hoy. Este final, absolutamente paródico y para nada esclarecedor, ya que en el texto nunca se dice en forma explícita si es la China la que aparece, fue visto por algunos de los participantes del espectáculo como demasiado obvio, mientras que otros pensaban que su inclusión era fundamental para que el espectador entendiese el sentido del mismo. Se ven aquí las dos tendencias básicas de la puesta en escena actual: la dominante, que busca *aclara*r, presentar un desarrollo dramático coherente en función de la decodificación por parte del espectador del mensaje que se pretende transmitir, de la tesis del texto, y la emergente, que busca representar una realidad plural y se dirige a un espectador activo, dispuesto a aceptar la ambigüedad del hecho escénico.

● Puestas heredadas del varieté y la revista cómico-musical. En estos espectáculos, se mezclan estilos e ideologías estéticas, a partir de la aceptación de la tradición del varieté, la revista cómico-musical y el sainete, mezcladas con la técnica del sketch, satírico-histórico reciclado por Viale en **La pucha** (1969), dirigida por Roberto Durán. Se criticaba allí a la historia nacional y a la participación del argentino medio en ella.

Dentro de las puestas heredadas del varieté y la comedia cómico-musical, encontramos al espectáculo de Enrique Pinti **El infierno de Pinti** (1995). Aquí, se cristalizan los procedimientos utilizados en **Salsa criolla** (1985), su espectáculo anterior. La escena gira en torno del actor citado, suerte de *capocómico* de la escena actual. Pinti ha sabido encontrar respuestas a los reclamos ideológicos del público de clase media que desea comprender los motivos del estado actual de nuestro país. Sin profundizar demasiado, se busca provocar la risa en el espectador, pero también hacer que

éste reflexione acerca de su condición, actuando como una suerte de espejo de sus preocupaciones e inquietudes y parodiando conductas y roles sociales. Todo eso desemboca en la explicitación del *mensaje*, en una *mirada final* en la cual se verbaliza la tesis del espectáculo.

● Puestas de parodia y cuestionamiento al teatro serio, es decir, que cuestionan a la puesta realista que siempre quiere *decir algo*, cambiar la realidad, hacerse cargo del testimonio. Espectáculos representativos de esta tendencia son **La comedia es finita** (1994) de La Banda de la Risa, **La factura maldita** (1995) de Los Melli, **Trilogy** (1993) y **Alarma entre las ánimas** (1995) de La Cuadrilla, **Gambas gauchas** (1993) de Las Gambas al Ajillo, con dirección de Helena Tritex y **Macocos adios y buena suerte** (1991) y **Guiso de Macocos** (1997) de Los Macocos y **Carne de chancha** (1995) de Urdapilleta y Tortones, entre otros. En todos estos casos prevalece el tipo de puesta en escena

Gustavo Garzón y Ricardo Bartís en *La china*, de Sergio Bizzio y Daniel Guedel. Dirección de Rubén Szuchmacher, 1995.



Ricardo Díaz Mourelle, Silvia Dietrich y Luis Campos en *Conversación nocturna*, de Daniel Veronese. Dirección de Rubens Correa y Javier Margulis. Teatro Municipal General San Martín, 1995.



intertextual o de mezcla: se aplican procedimientos provenientes de la historieta, el circo, el video-clip, la leyenda y la creación colectiva y el objetivo básico es polemizar con el ilusionismo, tratando de imponer el puro juego y su consiguiente efecto cómico. La mayor parte de estas puestas carecen de texto previo.

Los textos, que se van gestando durante el proceso de creación de los espectáculos, son incorporados como un signo más y no como aquello que determina la concepción escénica.

Es importante destacar el hecho de que un grupo como La Cuadrilla, que nunca había incorporado tesis realista a sus textos, lo haya hecho en su último espectáculo **Alarma entre las ánimas**, de una forma absolutamente directa. Aunque sigue utilizando técnicas del clown y su principal objetivo es hacer reír, el espectáculo se propone como una denuncia de la insensibilidad y el materialismo del mundo actual, a través de la incorporación de **El fantasma de Canterville** de Oscar Wilde como principal intertexto. Esta incipiente fusión entre las nuevas tendencias y el realismo ya era perceptible en espectáculos como **La comedia es finita** de La Banda de la Risa, con dramaturgia de Mauricio Kartun y en **Gambas gauchas**, de Las Gambas al Ajillo, una parodia al nativismo.

En un movimiento inverso, autores de la neovanguardia del sesenta como Pavlovsky, luego de atravesar una prolongada etapa de acercamiento al realismo, han comenzado a incorporar procedimientos propios del teatro de la parodia y el cuestionamiento al teatro serio, que a su vez los toma de la tradición del actor popular argentino. Tal es el caso de **Rojos globos rojos** (1994), escrita y protagonizada por Eduardo Pavlovsky y dirigida por Javier Margullá y Rubens Correa. Allí, Pavlovsky utiliza el *aparte* y la *morilla*, dialoga en forma directa con el público en un claro homenaje al actor popular argentino.

Conclusiones

Raymond Williams sostiene que es más fácil acceder a las claves sociohistóricas en los momentos de constitución de un género o de renovación de un sistema de convenciones. La posmodernidad marginal en la que nos hallamos inmersos ha eliminado la polémica, signo de la modernidad; en ella, tradición y novedad conviven sin conflicto. Las formas del pasado son recuperadas y refuncionalizadas y se intenta, mediante la recuperación fragmentaria de la tradición teatral, de crear una contracultura capaz de oponerse a la cultura oficial y hegemónica. Los teatristas, conscientes de su situación marginal, recurren a estéticas y espacios también *marginales*, como la sala Babilonia del empresario teatral Javier Grossman, emplazada en el barrio del Abasto. No es casual, por ejemplo, que el grupo El Periférico de Objetos incorpore la palabra *periferia* en su nombre. La recuperación de lo viejo, de una *cultura del desecho* por parte de este grupo (estéticas añejas como el melodrama en **Crónica de la caída de uno de los hombres de ella**, pero también materiales deliberadamente anacrónicos como las muñecas antiguas), apoyan nuestra hipótesis.

Las formas teatrales emergentes hallan su base y su fundamento en lo fragmentario, en lo olvidado por la cultura dominante, en lo desplazado. Se ha producido una apertura del mercado de bienes simbólicos, que ha permitido que géneros teatrales históricamente antagonicos puedan convivir sin conflicto y que estéticas olvidadas recuperen su valor. Es por ello que el intercambio de procedimientos entre las distintas tendencias se está produciendo con relativa facilidad. En nuestro campo intelectual, la recuperación del pasado responde a cuestiones de carácter tanto estéticas como políticas. Frente a lo que Josefina Ludmer denomina *saltos modernizadores*, a la asimilación generalmente acritica de los modelos económicos e intelectuales de los países centrales, el teatro argentino pretende, mediante la refuncionalización de su propio pasado, encontrar su identidad, cuestionando a los modelos hegemónicos. No se trataría de negar a la modernidad teatral iniciada en los 60 sino de ponerla en crisis, de

incorporarla de manera crítica. Es por ello que muchos espectáculos *nuevos* han asimilado sus convenciones, incluyendo tesis realistas en sus textualidades. Luego de un largo periodo en donde se privilegió el cambio, la novedad, se ha comenzado a generar un reencuentro. Quizás a través de ese reencuentro nuestro teatro pueda recuperar su identidad y, en consecuencia, al público perdido.

1. Nuestro método de análisis de la puesta en escena lo hemos desarrollado durante nuestros cursos y seminarios en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, a partir de 1989 y ha sido el resultado de meditaciones publicadas en distintos libros y revistas. (Ver bibliografía). Analizaremos la especificidad de los textos espectaculares en los cuatro niveles del modelo por nosotros diseñado a partir de la adaptación y refuncionalización de las ideas de Patrice Pavis (1994) entre otros. Estos son: a. Dirección de actores, Actuación. Esto comprende la palabra, los silencios, la entonación, el gesto, el movimiento, el estudio del personaje y sus motivaciones. Todo esto se encuentra en el estudio de lo que Pavis denomina la *partitura preparatoria* (Pavis, 1994). También tendremos en cuenta aquello que atañe al ritmo del actor. b. La especialización: Creación de espacio de la representación y su relación con el espacio dramático. Ubicación y desplazamiento de los actores. Escenografía, ruidos y música. c. Armonización: Es el estudio del ensamble de los elementos anteriormente descritos. d. Evidencia de sentido. Es el comentario implícito de la puesta sobre el texto dramático, la semantización de todo lo estudiado en las otras funciones e implica: el punto de vista, las relaciones entre la puesta y el referente y las relaciones con la recepción del campo intelectual.
2. Dotti señala que la posmodernidad en nuestro país es *indigente* porque *denota el atraso y marginalidad respecto del primer mundo*. En ella, lo mercantil es lo hegemónico, *configura formas de vida* y cumple una función estructurante porque desde lo mercantil *descienden los criterios de comportamiento juzgados como deseables, racionales y transmisibles*.
3. La actitud del actor, según Pavis (1994, 151-152) puede ser predominantemente la de *sentir* (función semántica) o la de *mostrar* (función deíctica). En este último caso constantemente se *indica* que es un actor *saliendo* y *entrando* del personaje.
4. En Scoane, Ana, **El proceso creador en Viejos conocidos de Roberto Cossa** Espacio 14, Buenos Aires, Fundación Carlos Bomigliana, 1995, 5-12. Se cuenta allí que este *proceso de imágenes, gestos y discusiones entre todos duró tres meses, cuando nadie, ni siquiera Cossa, sabía adonde llegaría. Cada uno de los intérpretes — aclara Cossa— sabe desde un comienzo, en este tipo de experiencia, que me comprometo a que cada uno tenga un papel para el espectáculo;*

pero nadie, ni yo, sabe cuál será. Cuando comencé, sólo había definidos dos protagonistas con sus distintas memorias, los otros fueron conformándose a lo largo del proceso. La figura de la narradora, como los otros, nacieron porque tenía ocho actores a quienes crearles otros tantos personajes.

5. Creemos que cada puesta en escena resultaría de una peculiar relación con el texto dramático. Hemos establecido cuatro tipos de vínculo diferente. a. Puesta tradicional: El director pone en práctica la virtualidad escénica del dramático, actualizando lo que se hallaba implícito en él. Se concreta la amplificación del hablante dramático básico. Se incluyen nuevos signos que están en relación directa con los signos ya contenidos en el texto dramático. Es lo que Dufrenne (1953) denomina la *difícil docilidad del director*. b. Puesta tradicional no ortodoxa: el antecedente de la puesta en escena es una obra dramática, pero que es tomada sólo como un guión por un director creativo. Implica la apropiación de un texto ajeno e indica la intención de suplir el lenguaje lingüístico por medio de un lenguaje extralingüístico. El director sustituye, en alguna medida, al autor; c. El texto previo es sólo una referencia: la puesta en escena suple, por medio de un lenguaje extralingüístico, el lenguaje lingüístico del dramaturgo. El autor es sustituido por el director o los actores, d. No hay texto previo: es la situación, en los años sesenta, de las denominadas creaciones colectivas, happenings, etc. Estos textos no tienen texto en el sentido literario (una obra dramática) como punto de partida para la puesta en escena. El guión se elabora durante los ensayos y es un reflejo poco fiel de la representación, por lo tanto, la lectura del guión es incapaz de restituir la dimensión plástica del texto y su cualidad de fragmento repetitivo.
6. Se podría decir que si bien Veronese toma, como director, al texto previo como un guión, la distancia entre éste y su concretización escénica es mucho mayor que la que existe en puestas como las de Kogan o Fernádes. Este hecho, que quizás esté determinado en parte por el tipo de obras dramáticas elegidas, nos lleva en un sentido más estricto, a incluir sus puestas entre las *tradicionales no ortodoxas* y aquellas en las cuales el texto previo es sólo una referencia.
7. Las relaciones de la puesta y el referente, que se establecen a partir de tres tipos de puesta que siempre coinciden, con la particularidad de que en todos los casos hay una que prevalece, son: a. La autotextual o textual se esfuerza por *aprehender los mecanismos textuales y la construcción de la fábula en la lógica interna de los mismos, sin hacer referencia a un extra-texto que vendría a confirmar o a contradecir el texto (...)* (Pavis: 1994, 83-84); b. La ideotextual o referencial: son las que reúnen las características totalmente inversas a la anterior: *Poner en escena es, para la puesta ideotextual, abrirse al mundo, hasta modelar el objeto textual en conformidad con ese mundo y su nueva situación de recepción (...)* asegura la "función de comunicación" (Pavis: 1994, 83-84); c. La intertextual o de mezcla: se sitúa en un punto intermedio entre las dos anteriores. *Relativiza cada puesta en escena como una posibilidad entre otras, la sitúa en la*

serie de interpretaciones, procura distanciarse polémicamente de las otras soluciones (Pavis: 1994, 83-84). Las puestas de Veronese, a diferencia de las de la neovanguardia de los sesenta, son predominantemente intertextuales.

Bibliografía

- Bajtin, M., 1987: **Problemas de la poética de Dostoievsky**, México: FCE.
- Braudel, Fernand, 1958: **Historia y ciencias sociales: la larga duración**. Cuadernos Americanos año XVII, Vol CI N6, México.
- Cosentino, Olga, 1995: **Buenos Aires, teatro y realidad**. Teatro Celcic 6, págs. 10-15.
- Dotti, Jorge, 1993: **Nuestra posmodernidad indigente**. Espacios de crítica y producción 12 (junio-julio 1993), págs. 3-8
- Dubatti, Jorge, 1993: **Titeres, objetos y poéticas de renovación dramática: Daniel Veronese**, Espacio, 14 (1995).
- Pavis, Patrice, 1994: **El teatro y su recepción. Semiología, cruce de culturas y posmodernismo**. La Habana, UNEAC/Casa de las Américas, embajada de Francia en Cuba.
- Pellettieri, Osvaldo, 1991: **La puesta en escena argentina de los 80: Realismo, estilización y parodia**. Latin American Theatre Review 24/2, Spring, 1991.
- _____, 1995: **Postmodernidad y tradición en el teatro actual en Buenos Aires**. Gestos 19 (abril, 1995) págs. 57-70.
- _____, 1994: **Teatro argentino contemporáneo (1980-1990). Crisis, transición y cambio**. Buenos Aires, Galerna.
- _____, 1990: **Cien años de teatro argentino. Del Moreira a Teatro Abierto**. Buenos Aires, Galerna-ITCCTC.
- _____, 1989: **El texto espectacular de El Partener, de Mauricio Kartun**, La escena Latinoamericana, n. 1 (abril 1989); págs. 11-19.
- _____, 1989: **Un microcosmos del país, Estilización y parodia, La crueldad trascendida y Las puestas más representativas (1975-1985)**, La escena latinoamericana N° 2 (agosto 1989): 12-13, 14-15, 16-18 y 89-90.
- _____, 1990: **Una puesta en transición y una interpretación teatralista. Estilización y absurdo y algunas "Notas"**. La escena latinoamericana, n. 4 (mayo 1990): págs. 11-16, 17-20 y 72-75.
- Seoane, Ana, 1995: **El proceso creador en Viejos conocidos de Roberto Cossa**. Espacio 14, Buenos Aires, Fundación Carlos Somigliana/La Ranchería, págs. 5-12.
- Williams, Raymond, 1980: **Marxismo y literatura**. Barcelona, Ediciones Península.
- Zangaro, Patricia, 1995: **Conversación con Carlos Gorostiza. La búsqueda de un lenguaje**. Espacio 14, Buenos Aires, Fundación Carlos Somigliana/La Ranchería, págs. 13-20.