

## **“TEATRO DE VANGUARDIA EN LA ARGENTINA DE HOY”**

por

GRISELDA GAMBARO

Cuando se me invitó a dar esta charla, yo acepté por gusto, un tanto masoquista, diría, de una nueva experiencia. Cuando por causas obvias, ya no podía volverme atrás, me pregunté: ¿qué es lo que yo puedo decir sobre el teatro argentino de vanguardia? No soy una conferenciante, no soy una intelectual porque no me manejo en el plano de las ideas sino en el de la imaginación, y la vanguardia es un fenómeno que siempre me ha interesado, pero que he vivido y nunca he justificado en términos racionales. Y me asustaba también, apartarme de mi medio de comunicación habitual, que es el teatro o la narrativa. Así, que lo que quiero dejar sentado, es que si en lugar de esta charla, yo pudiera obligarles “voluntariamente” a presenciar una pieza de teatro de Jean Genet, o Harold Pinter, o Alberto Adellach, me sentiría mucho más feliz en cuanto a los resultados.

Las charlas sólo ayudan medianamente a la comprensión del fenómeno, la mayor parte de nosotros tenemos nuestra medida de lo que debe ser la vanguardia, un poco más adelante del teatro convencional, pero no tan adelante que salte los límites de nuestra propia cultura. Si por un milagro, Artaud

\* Disertación que integró un curso organizado por el Departamento de Extensión Universitaria (1969).

reviviera físicamente y nos sumergiera en su crueldad, crueldad que no era sino un amor exacerbado, como el demonismo de Genet, no estoy segura si los argentinos podríamos soportarlo, si las voces de la moral, de la estética, de las convenciones políticas o sociales, no se alzarían para lapidarlo. Todavía acá, en la Argentina, hacemos teatro de vanguardia adoptando las formas, para un público que adora las formas, aunque esas formas se llamen de vanguardia, y tenemos que recorrer un largo camino de autenticidad y pasión para ser, como quería Artaud, "hombres condenados al suplicio del fuego que hacen señas sobre sus hogueras".

Se habla tanto de vanguardia actualmente que antes de hacerlo a mi vez, yo quisiera aclarar un poco el aire que envuelve esta palabra dudosa, de la que podemos sospechar lícitamente porque pretende más. Ciertas palabras adquieren de pronto tan diversas connotaciones que empiezan a padecer la enfermedad crónica de la ambigüedad y la confusión. No se sabe bien qué es lo que pasa con ellas, son sensibles a todos los malestares de la época, palabras que han permanecido mudas durante años y que súbitamente recuperan la voz y hablan en demasía. Se transforman en una especie de bolsa sin fondo donde cabe de todo y donde, por una suerte de prestidigitación, uno busca y no encuentra nada.

La vanguardia es una palabra necesitada de acción y silencio; como el arte, no es consciente de sí misma, y cuando uno empieza a rondar en todos sus posibles sentidos, a abrogarse la definición exclusiva y última, o la representación exclusiva, lo que también ocurre, se escapa cada vez más, en el plano de la realización o de la aprehensión, ese hermoso fenómeno que se conoce por vanguardia. Pertenece a ese género de palabras que Cesare Pavese llamó "impúdicas" porque, parafraseando a Pavese, hay palabras que tienen que vivir aferradas a las vísceras y no en el aire. No se me escapa que yo, que les estoy hablando de vanguardia, comento en este momento, un pecado de paradoja. Pero aparte de que no suelo pecar habitualmente en este terreno, me refiero, no a los que

adoptan una posición crítica o estudiosa, sino particularmente, a aquellos que hacen o quieren hacer teatro de vanguardia, y que, cuando auto-explican sus mecanismos, saltan demasiado corto o demasiado lejos. "Mientras más aguda es la experiencia, menos articulada será su expresión", dice Pinter, y es exacto. Artaud, en "El teatro y su doble", no habla sobre el teatro de vanguardia, no articula su experiencia, es un texto que se lee y que está escrito como una poesía.

La vanguardia es una actitud de pasión porque es teatro. En términos generales, sabemos naturalmente que supone nuevos caminos, búsquedas, rupturas de formas anquilosadas, pero en lo que se refiere al arte, particularmente al teatro, ningún camino, ninguna búsqueda, es un valor en sí. Un espectáculo teatral resulta vigente por otros valores que nada tienen que ver con la vanguardia, pero esa vigencia insertará automáticamente ese espectáculo en la vanguardia, entendida como suma de significados actuales. Un creador es siempre un hombre de vanguardia, sólo que como es un oído más sensible que lo común atento al pulso de su tiempo, lo percibe con lo que podríamos llamar una fracción de futuro. Y este futuro, que no es sino la transcripción exasperada de un presente, es lo que desconcierta al público cuando presencia un espectáculo que, por su trascendencia, rompe los esquemas a los que está acostumbrado.

Entendida como ruptura de formas, la vanguardia es sólo un carácter transitorio, no un fin. Chejov fue llamado un escritor de vanguardia, y se le reprochó en su momento "violiar todas las reglas del arte dramático", y lo que queda de Chejov hoy no es su carácter de innovador, porque las innovaciones perecen rápidamente, sino el hecho de que ha sido y es un gran hombre de teatro. Es un fenómeno interesante, y que escapa a los límites de esta charla, la gran necesidad de "originalidad" que tiene nuestra época, y que puede percibirse claramente en las artes plásticas, donde los cambios se producen vertiginosamente y por una especie de fatiga (alenta por los marchands), y donde en pocos años las formas

se devoran unas a otras, así el informalismo sucede rápidamente al arte abstracto de post-guerra, y las estructuras primarias al pop y al op-art, etc., lo que es síntoma, para mí, de una sociedad inestable, muy resquebrajada en sus fundamentos.

La cuestión de la originalidad es una cuestión falsa desde el principio, todo ser humano es un ser esencialmente original y sus acciones serán inéditas, salvo si deliberadamente se propone ser un remedo de otros. En arte, la originalidad es una condición sine qua non, es obvia y merece ser dejada de lado, así como no nos interrogamos sobre la integridad física de un atleta que gana una carrera.

Es fácil no hacer teatro al modo convencional, pero "hacer otro tipo de teatro" debe superar lo que a veces es sólo una proposición de deseos. Ese teatro no nacerá de un acto de voluntad sino de un conjunto de necesidades integrales, de un modo de vivir. Hacer teatro de vanguardia no porque uno se lo proponga racional y emocionalmente sino porque no se puede hacer de otra forma, del mismo modo como no podemos disfrazar el sonido de nuestra voz. Lo que nos importa no es el teatro, sino el hombre. El teatro es sólo un pretexto, como puede ser la anécdota argumental en una pieza, pero a través de ese pretexto podemos actuar, podemos expresarnos como seres humanos, podemos crear una experiencia donde el hombre recupere la alegría de estar vivo.

A mí se me suele formular una pregunta que nunca sé contestar adecuadamente: "¿hace usted teatro de vanguardia?". Y no la sé contestar por lo obvia. No solamente porque la vanguardia es "el teatro que prepara otro teatro", según Ionesco, sino porque no estar en la vanguardia es no estar en ningún lado. En un mundo que cambia técnicamente a ritmo acelerado, donde social y políticamente las presiones sobre el individuo son cada vez mayores, no porque antes no las hubiera, sino porque la técnica ha perfeccionado los sistemas de dominación y anulación, se pretende que el teatro sea "un home-

naje abstracto a la cultura”, que continúe adherido a sus viejas formas, aunque esas formas le queden chicas porque el teatro expresa el mundo y el mundo ha crecido demasiado, como un cáncer. Simulamos que todo está bien de la única manera como podemos hacerlo en teatro, petrificando las formas o reviviéndolas tibiamente, porque sólo queremos chamuscarnos con el fuego y no quemarnos. Aceptamos Shakespeare, que en su época debió tener una tremenda vigencia, y lo aceptamos petrificado, dentro de una forma clásica y esterilizada. Nos permitimos más incluso, aceptamos una puesta moderna, tipo Zeffirelli porque se nos regocijan los ojos, no aceptaríamos una puesta de Jan Kott, el “Orestes” de Esquilo, por ejemplo, donde los personajes andan en moto y lucen camperas negras, como un sector determinado de la juventud de nuestro tiempo.

Albee nos acostumbró a la rudeza del lenguaje con “¿Quién le teme a Virginia Woolf?” y lo aceptamos porque el envoltorio es fascinante y, en el fondo, Albee no cuestiona nada. Pero en nuestro medio, cuando la vanguardia no es coreografía o pasaje de slide no tardan en alzarse las voces pudibundas, los detractores para quienes el arte debe estar por encima del hombre, como un fruto que el hombre produce como ser elegido y para otros elegidos.

¿Y qué decir cuando debemos manejarnos para considerar un espectáculo de vanguardia sin referencias con otros espectáculos de nuestro medio o de Europa? Entonces estamos perdidos, como si viviéramos en la tierra de nadie. Solamente así se explican ciertas contradicciones flagrantes de juicio, por parte del público o la crítica. En el número 35 de la Revista Talía, por ejemplo, aparece un buen artículo sobre Arrabal y su teatro efímero, pero en el mismo número se escriben críticas incoherentes sobre dos espectáculos de vanguardia, uno sobre Graciela Martínez y otro sobre Tiempo-lobo, un espectáculo que a mí me pareció realmente valioso por la libertad de concepción, la riqueza de imágenes, el escalofriante disloque de las formas. En este caso, como no había punto de referencias y el espectáculo se daba en Buenos Aires, una

ciudad bastante provinciana, el juicio no sólo era de franca repulsa, sino que concluía con una reflexión que en sí misma llevaba explícita su más franca condena. El crítico, escandalizado por un desnudo que funcionaba perfectamente dentro del espectáculo porque no apelaba a la obscenidad sino al cuerpo como elemento expresivo, se preguntaba: "¿no hay ninguna comisión de censura en esta bendita ciudad?". Por provenir de la única revista especializada en teatro que tenemos ahora en Buenos Aires, en el mismo número donde con razones inteligentes se juzgan los actos efímeros de Arrabal que son mucho más tremendos, pero que se ofrecen en otro país, es la ventaja, el ejemplo es exhaustivo. Esa opinión traduce la de mucha gente, que acepta la vanguardia hasta cierto punto: si la vanguardia choca con los prejuicios políticos, llámense de izquierda o de derecha, es mala, si choca con nuestra idea de lo bello, es mala, si cuestiona a fondo los principios éticos que nos llevan a la apatía y a la comodidad, es peligrosa.

No niego que con el nombre de vanguardia se hayan cometido muchos crímenes, "¡oh, vanguardia, cuántos crímenes se cometen en tu nombre!", pero son crímenes necesarios, diría, e inofensivos porque los cadáveres no existen. Dejo de lado los espectáculos realizados bajo la advocación del snobismo, pero reivindicó el derecho a equivocarse de los que hacen vanguardia. Tenemos que tocar fondo alguna vez, aún equivocándonos. En la Sala del Di Tella he visto espectáculos malos, malos con ganas, uno de ellos llamado "El Burlador", sobre Don Juan Tenorio, donde el texto se decía guturalmente, pero la gente joven que lo hacía tenía derecho a estar sobre el escenario, tenía derecho de empantanarse hasta el cuello. El único reparo era no advertir al público que quizás lo llevarían a un pantano, quizás no. Pero la gente hacía su experiencia, y esto es lo necesario, como un niño que se cae muchas veces antes de aprender a caminar. Un teatro vivo no nace perfecto ni aislado, balbucea, se equivoca. Y estas equi-

vocaciones son las fecundas porque significan un aprendizaje y un riesgo. Hay otras, en cambio, que ya no se pueden tolerar, simplemente porque son equivocaciones de guarda tumbas. Y nosotros estamos en un mundo vivo, que ni siquiera comprendemos del todo, pero la complejidad de ese mundo, sus conflictos, las incógnitas de nuestra condición humana, son las que debemos llevar al escenario. Un teatro tranquilizante y digestivo, donde las actrices lucen sus modelos y pelucas, donde los gags se hacen a través del erotismo admitido, donde las consideraciones sociales o políticas son cosquillas que no afectan a nadie, no nos interesa, salvo que ése sea nuestro mundo también. Queremos un teatro de furia, de revelación, donde no tengamos miedo para expresarnos, donde podamos sentirnos libres por que ésta es la primera condición de un teatro de vanguardia. Sean cuales fueren las presiones externas, los libres tenemos que ser nosotros, los que hacemos teatro, ¿y cómo podemos conocer nuestra realidad y gozar del teatro como la vivencia magnífica que es, si nos horroriza un desnudo: cómo podremos conocer el verdadero rostro de nuestra alma si no somos capaces siquiera de la ingenuidad de contemplación?

He hablado antes de equivocaciones de guarda tumbas, y me quiero referir a un caso particular. En Buenos Aires he visto ahora "Todo en el jardín", de Edward Albee. Y menciono esta pieza y esta puesta, de David Stivel, como todo aquello que, para mí, no tiene ya mucho sentido hacer en teatro. No sólo porque la pieza es tan esquemática y caduca que sólo hubiera sobrevivido con una escenificación tendiendo a lo grotesco, sino porque la puesta se limitaba a repetir sin inquietud las formas inocuas de un teatro profesional. "¿Este es nuestro teatro?", me preguntaba con tristeza desde mi butaca, estos "ganchos" al espectador, esta actuación profesional, este no comprometerse haciendo un teatro de museo. Nosotros somos lo que nuestro pasado ha hecho de nosotros, pero sólo de esta manera puede funcionar nuestro pasado, no como nostalgia ni repetición de lo hecho. Cada creador sabe que em-

pieza de cera cada vez, si no sólo manifiesta su apego por sí mismo y nada más. Y "En todo en el jardín" se iba a lo seguro, las formas exteriores funcionaban, había apego por un teatro hecho ya miles de veces, con una actuación correcta vista ya miles de veces, apenas un poco más gritada, y lo moderno residía únicamente en la abundancia de palabrotas capaces sólo de regocijar pudibundamente a quienes olvidan lo que uno dice cuando se aprieta un dedo con un martillo. Cuando veo un espectáculo así, siento despertar en mí un gran cariño por la gente de vanguardia, esa gente que suele equivocarse ferozmente, pero que de vez en cuando me dice desde el escenario o a mi lado, en la platea, "estamos vivos y corremos nuestro riesgo".

Sabemos que en vanguardia lo importante no es el tratamiento novedoso de una obra o los hallazgos formales. Forma y contenido van indisolublemente unidos, pero en teatro la puesta puede hacer de "engaña-bobos", deslumbrar con la imagen, los sonidos, las diapositivas o el tratamiento coreográfico. Pero cuando la renovación no se produce desde adentro, la victoria es ficticia, como sucedió también con muchos espectáculos del Di Tella que descubrían formas nuevas, pero que no dejaron mayor recuerdo. Al mismo tiempo, necesitamos urgentemente esa renovación. Sería muy atractivo, no lo niego, ver una respetuosa puesta de Shakespeare, engañándonos con la idea de que podemos revivir una época que nunca conoceremos sino por vagas aproximaciones, pero todo arte es irrespetuoso por naturaleza, tenemos que olvidar y abjurar de lo que otros han hecho, las fuentes en las que hemos vivido, porque esto no es sólo un imperativo del arte, sino de la vida, de las generaciones que sólo son ricas en la medida en que se nutren del pasado con tanta intensidad que en un momento dado, pueden romper con ese pasado y vivir por su cuenta. Lo que buscamos en toda obra son las claves de nuestro tiempo y nuestro tiempo no tolera ya en teatro conversaciones entre duquesas o burgueses aburridos, o conflictos a nivel intrascendente de pequeños fracasados. Si tuviera que definir lo

que es el teatro argentino de vanguardia, diría que es el esfuerzo de unos pocos autores y grupos de teatro por romper las formas deterioradas de un teatro naturalista, por reencontrar un lenguaje y una imagen nuestras por encima de una transcripción pedestre de una realidad que sólo nos expresa en nuestra dimensión más mínima.

Una reseña de los espectáculos de vanguardia en Buenos Aires comienza inevitablemente con aquel inolvidable "Esperando a Godot" que montó Jorge Petraglia con el Teatro de Arquitectura y termina con Tiempo-fregonas que es uno de los últimos espectáculos presentados en la Sala del Instituto Di Tella por un equipo que estuvo encabezado inicialmente por Carlos Traffic. Entre estos dos extremos, que abarcan un período de algo más de diez años aproximadamente, se han presentado pocos espectáculos de vanguardia a pesar del gran número que, por una simplificación de la crítica, creo, se agrupó bajo esta denominación. Los más importantes fueron, para mí, aparte de las piezas montadas por Petraglia (sobre todo "Esperando a Godot" y "El cuidador", de Pinter), "Libertad y otras intoxicaciones", de Mario Trejo, "Palos y piedras", de Alberto Ure, "Timón de Atenas", de Roberto Villanueva, y "Tiempo-lobo" y "Tiempo-fregonas", de Carlos Traffic y su equipo.

Omito mis propias obras por la imposibilidad de ser juez y parte, aunque tampoco quiero ser juez en esto, sino manifestar simplemente mis preferencias. La enumeración anterior no pretende agotar la lista, tampoco.

Quiero mencionar aparte porque escapa a ciertas características de experimentación que son comunes a los espectáculos anteriores, el último estreno de Jorge Petraglia, "Los enanos", de Harold Pinter. Aquí hay ya un tratamiento y un manejo escénico de los ritmos interiores del texto realizado con madurez y talento.

La mayor parte de estos espectáculos se han dado en la Sala del Instituto Di Tella, lo que habla a las claras de la

importancia de esta sala con relación al teatro de vanguardia, aunque pague muchas veces en rotundos fracasos la cuota de toda corriente innovadora.

Diría que con "Libertad y otras intoxicaciones", la gente empezó a darse cuenta de que había un movimiento de vanguardia en Buenos Aires. La pieza produjo un impacto mayor que las de Beckett, Pinter o Adamov, estrenadas antes por Petraglia, porque estas obras, de mayor valor, respondían a formas de teatro que el espectador todavía podía reconocer, aunque se desconcertara con la atmósfera. Aquí la revolución se hacía en capas subterráneas y más herméticas, como en Pinter, por ejemplo, un autor que en sus mejores obras se atiene estrechamente a las unidades clásicas de acción, tiempo y lugar, y en donde la desazón del espectador proviene de "unas vueltas de tuerca" al lenguaje cotidiano o de un conflicto de carácter no especificado. En cambio, con "Libertad y otras intoxicaciones", el espectador no pudo dejar de advertir que estaba en presencia de un espectáculo de vanguardia porque esa vanguardia se le arrojaba en la cara. Y no digo que esté mal, sobre todo ahora, donde la apelación por el cine o la televisión es muy fuerte, y el espectador se encuentra con sus sentidos embotados para el simple juego del diálogo o de una demorada acción teatral. En "Libertad y otras intoxicaciones" se rompía la estructura convencional de acción que conduce a un desenlace lógico, no había tiempo en el sentido de un transcurrir cronológico adaptado al contar, y por primera vez funcionaban otros elementos que eran la agresión directa, el vociferar sin miedo, la primacía del movimiento corporal. No como elementos de pura acción externa, sino valorizados por un transfondo de violencia, muy afín con el espíritu de nuestra época.

Las partes más valiosas, no sé si lamentablemente, eran las inspiradas directamente en espectáculos del Living Theatre que Trejo vio en Europa, pero no fue mérito menor el suyo, si abandonamos el prurito de la originalidad, el incorporar esas

experiencias en forma tal que nadie pudo pensar en una copia. Se produjo acá un trabajo de asimilación e incorporación. Por ejemplo, en "El calabozo", uno de los fragmentos de "Libertad y otras intoxicaciones", que es un estudio de la degradación en el "brig", celda de castigo del cuerpo de marina de los Estados Unidos, las órdenes y respuestas de militares y reclusos, respondían a formas del ejército nuestro.

El espectáculo tuvo ciertas lagunas en dos aspectos: el texto y la actuación. El texto flaqueaba cuando aludía en forma demasiado elemental a situaciones políticas y localistas, y la interpretación cuando requería juego de actores, es decir, cuando las escenas no eran de movimiento conjunto o cuando la violencia debía expresarse en forma más íntima y personal, como en una escena donde se torturaba a un prisionero.

La mayor parte del equipo no tenía gran experiencia teatral, y creo que éste es el grave defecto de muchos espectáculos de vanguardia, sobre todo de los que se ofrecen en la Sala del Di Tella. Al respecto, permítaseme una digresión. Hay una especie de espejismo entre mucha gente de vanguardia en lo que se refiere a la preparación profesional del actor. Simplificando, podemos decir que así como a un actor formado en una escuela naturalista, de motivación y psicologismo, se le habla de vanguardia y se encoge de hombros desdeñosamente, no viendo en el término vanguardia más que snobismo y superficialidad, a un actor enrolado en movimientos de vanguardia se le habla, por ejemplo, de algunas ventajas del método Stanislavsky y cae desmayado del susto. Hay en esto, indudablemente, una gran dosis de ignorancia o provincialismo. Pero tanto la gente del Living Theatre, como la de Grotowsky, que parece inspirar ahora a las nuevas generaciones, son actores, talento mediante, en el sentido cabal del término. Yo no creo ciegamente en estos métodos. Cada método es bueno en la medida que usamos determinados elementos con libertad para nuestros fines. Un actor norteamericano ha dicho una frase muy certera: "Grotowsky sin Grotowsky, no es Grotowsky". Y

añadía más: "Grotowsky, sin Cieslak (su principal actor) es solamente una especulación interesante".

Cada obra exige su método de trabajo y es responsabilidad del director saber cuál va a aplicar en cada caso para que lo que quiera expresar surja sin insuficiencias ni oscuridades por obra de una interpretación deficiente. Acá se nos impone otra consideración. Entre nosotros, el actor suele vivir de otras actividades que comunmente nada tienen que ver con su trabajo, aunque una de esas actividades se llame televisión. Pero lo ideal sería que ese actor fuera dueño de todo el tiempo que le requiere su oficio porque sólo cuando uno es dueño de su técnica puede romperla completamente y crear otra para fines inéditos. De otra manera, sólo *hace ver* que rompe esquemas, o su trabajo es como un juego de azar, por ahí acierta con lo que emprende, por ahí no, y el espectáculo en el que participa, se resquebraja o se viene abajo.

Esto no sucedió felizmente con "Libertad y otras intoxicaciones", pero el espectáculo hubiera ganado con mayor coherencia interpretativa, por ejemplo, con voces que, cuando no se limitaban a los gritos, hubieran dispuesto de mayor convicción interior o hubieran sido simplemente más audibles.

Un espectáculo de vanguardia, estrenado a principios del 68, que tuvo, sí, una actuación excelente, fue "Palos y piedras", creado y dirigido por Alberto Ure, uno de los nuevos directores de talento que hay en Buenos Aires, y que, para mí, seguía los lineamientos del espectáculo de Trejo, sin hablar de influencia directa porque a veces las similitudes están en el aire que uno respira. Fue un espectáculo que, por esos azares que rigen el teatro no obtuvo mayor adhesión del público, a diferencia de "Libertad y otras intoxicaciones" que batió records de asistencia y que aún hoy es uno de los espectáculos que mayor público llevó a la Sala del Di Tella.

El argumento se refería a un grupo de prisioneros jóvenes, tres hombres y tres mujeres, vigilado por un solo guardián, y cuya condena consistía en flagelaciones recíprocas, en

contactos eróticos que no podían culminar por la presencia de los otros, manifestada en envidias y celos, y en auto-torturarse mortalmente mediante el recitado de slogans publicitarios y calurosas loas al Rácing Club. Como si fuera poco, a esto debía agregarse la cruel costumbre de escuchar la lectura diaria, realizada concienzudamente por el gendarme semi-analfabeto, del vespertino *La Razón*, y el sometimiento a una infernal parodia de las vejaciones que perpetraban los nazis contra sus prisioneros.

El lenguaje empleado era muy auténtico, con alusiones que el espectador recogía fácilmente, y la puesta se destacó por una interpretación excelente, el ritmo, y la justa culminación de los momentos dramáticos. La obra se desenvolvía en círculos concéntricos y la impresión final que dejaba era que uno había tocado una especie de "A puerta cerrada" sin metafísica, un infierno vulgar y violento, propio de una ciudad como Buenos Aires, y por eso, la obra expresaba nuestro medio y convenía.

"Timón de Atenas", dirigido por Roberto Villanueva, fue otro perdurable espectáculo de vanguardia, aunque estrenado con anterioridad, en la temporada del 67. Padecía de cierta frialdad y esteticismo, pero aportaba un novedoso tratamiento de la pieza de Shakespeare y la idea central que movió la puesta era sumamente atractiva. Un grupo de personajes, supervivientes de una catástrofe que les había dejado una peste misteriosa e incurable, encontraba un texto, el de Timón de Atenas, tomándolo por un texto sagrado. El grupo recitaba y representaba el texto, sin entender del todo sus claves ocultas, pero buscando en él una especie de razón superior para vivir y donde el personaje de Timón encarnaría a Cristo y repetiría su historia. Este sentido, que, para mí, era lo más valioso de la concepción de la puesta, no llegó enteramente claro al público. Cada pieza responde a una regla de juego, y aunque se deje al público el trabajo de descifrar el sentido final de la pieza, las reglas del juego deben ser dadas con claridad. El programa se limitaba a dar esa hipótesis de trabajo. Pero hu-

biera sido más interesante y mucho más comprometido que esa hipótesis se hubiera desarrollado como acción dramática sobre el escenario. El programa señalaba también que el espectáculo no deseaba ser una representación ni una interpretación, sino un intento de incorporación de Shakespeare y, para eso, escribía Roberto Villanueva, “hemos inventado una segunda pieza paralela. De las relaciones entre las dos surgirán los diferentes planos de lectura posibles. La obra de Shakespeare aparecerá así, indirectamente, como revelándose a través de los intersticios de la segunda pieza sin texto. El espectador deberá reconstruirla”. Pero al espectador le resultaba muy difícil reconstruirla si no tenía conocimiento previo de la obra de Shakespeare y de esa hermética pieza sin texto, y en parte aleatoria, que se desarrollaba ante sus ojos. La obra pretendía ser una ceremonia y una liturgia, pero toda ceremonia y toda liturgia responden a muy profundas necesidades místicas, y si no envuelven y arrastran al público emocionalmente con el impacto de esa mística, el público permanecerá a distancia, como vislumbrando solamente los misterios y grandezas de una religión en la que no puede creer. Aparte de esto, el espectáculo se sostenía por una gran belleza plástica, una austeridad sin concesiones.

La temporada del 68 permitió conocer varios espectáculos estimables, entre ellos “Tiempo-lobo” y “Tiempo-fregonas”. Ni “Atendiendo al Sr. Sloane” ni “América Hurrah”, me parecieron espectáculos de vanguardia, usando en este caso la terminología de la crítica. Eran buenos espectáculos, profesionalmente impecables, pero que no aportaban ningún elemento de renovación realmente importante, sobre todo el segundo, que es una especie de “remake” sobre el guión de Van Itallie, una obra que habla mucho al modo de ser norteamericano, con situaciones y alusiones muy localistas que no provocan el mismo impacto entre nosotros y donde no se corrió el riesgo de una adaptación a nuestro ambiente político social. Quiero formular una consideración personal porque mi punto de vista, res-

pecto a estas piezas, puede ser objetable. Hay espectáculos que veo como cómoda espectadora y que despiertan en mí un interés que llamaría estético, pero hay otros que remueven estratos que hacen a mi propio trabajo, a mi modo de ser y que, claro, me resultan mucho más valiosos. No los veo perfectos, pero los siento vivos, comprometidos. Esto es lo que me sucedió con "Tiempo-lobo" y "Tiempo-fregonas". Eran espectáculos que se movían en un plano experimental, con movimientos sucios, caídas de ritmo, pero, ¿qué tenían en cambio? Yo diría que una gran fuerza de agresión al público, de riqueza de imágenes, y no había actuación en términos convencionales sino una especie de locura creada por la adhesión íntegra del actor al personaje. Se manejaban con un bastidor argumental muy endeble, con un texto que, supongo, no tolera la lectura, salvo que se lea adjunto el guión de acciones.

"Tiempo-fregonas" se dio en diciembre del 68 en funciones privadas, con la asistencia de quince o veinte personas como máximo en cada sesión y con carácter de pruebas para obtener datos sobre el comportamiento del público cuando se lo involucraba en la acción dramática. El propósito era utilizar estos datos para la posterior realización de ese mismo espectáculo o de otros. La experiencia se realizó, no en la Sala teatral del Instituto Di Tella, sino en una especie de attillo donde se guardan habitualmente trastos y utilería. El attillo se dejó tal cual, apenas un poco más atiborrado, y se aprovecharon estos elementos como escenografía primaria, mientras los espectadores fueron ubicados en toda el área de acción. Una serie de fregonas, encarnadas indistintamente por hombres y mujeres, limpiaban diseminadas por este attillo, entre los trastos. El vestuario constituía el primer impacto porque la imagen inmediata que evocaba era una mezcla de Buñuel de Viridiana y de James Ensor. Incluso evocaba la atmósfera sucia y triste, igualmente trágica en "Tiempo-fregonas", de Gutiérrez Solana. No eran trajes estrafalarios sino como marchitos por el uso, una mezcla de disfraz y no-disfraz, por ejemplo, un muchacho

fregona con un solo seno u otra fregona con vara de Cristo, barba rubia, y largo vestido rosa. Y esto no era gratuito, porque el personaje devoraba al actor y lo hacía verosímil.

La acción ya había comenzado antes de que el espectador eligiera libremente su ubicación en alguna silla, en algún trasto, sobre una escalera. Las fregonas limpiaban con palos de escoba cuyo extremo terminaba en un estropajo húmedo. La disposición rutinaria del espectador de "sentarse a ver" era bruscamente modificada porque lo más corriente era que una o dos fregonas lo corrieran de un lado a otro por necesidad de limpieza y le rogaran con una mezcla de súplica y ofensa en la voz: "Por favor, señor, no me mueva los potiches". El nudo desencadenante era un bebé, a quien buscaba desesperadamente una niñera oligofrénica. La acción durante un rato no fue más que esto: las pasadas de estropajo por el suelo y al público, las quejas de las sirvientas, en tono confidencial, "tête-atête" con el espectador, sobre su condición de fregonas: que no tenían franco, que no era trabajo para ellas, el robo de zapatos al público porque los necesitaba el bebé, etc., y la búsqueda, cada vez más desesperada por parte de la niñera, del precioso bebé que, finalmente, hacía su aparición emergiendo de unas chapas que se desmoronaban. Para mí, la aparición de este bebé, esta parición absurda entre chapas de utilería, ha sido una de las impresiones más fuertes que he experimentado como pura imagen teatral. Eran dos jóvenes, atados espalda contra espalda con unas vendas inmundas, semi-cubiertos con unos lienzos a modo de chiripá, pintados los dos de amarillo ocre, arrastrándose por el suelo, babeando como bebés, la lengua afuera, los ojos en blanco. Bien, lo que se producía entre nuestra imagen de lo que es una sirvienta, de lo que es una niñera que adora a su niño, lo que es un hermoso bebé, "¿no es un rayito de sol?", preguntaba la niñera a los espectadores, y esa realidad atroz que algo, algún contacto debía tener con nuestra realidad cotidiana para que nos golpeará tan fuertemente, era una de esas experiencias capaces de alterarnos, emocional, intelectualmente. Hoy es difícil

que una situación teatral se sostenga sólo por el sortilegio del texto, pero, en cambio, una imagen teatral sostiene una situación por el solo imperio de su impacto o su belleza. No era una imagen agradable, pero no vamos al teatro en busca de lo agradable, sino para buscar referencias que justifiquen nuestro mundo, un mundo de opuestas y paralelas donde el horror convive con la alegría o con la paz de una buena digestión.

Había además, en este espectáculo, el mismo uso de elementos de tipo cotidiano, y de acciones de tipo cotidiano, como bañar al bebé, llevadas a una exasperación extrema. Yo, particularmente, creo que una forma de arte es llevar una situación tipo a una situación límite. Y esta experiencia lo conseguía. Lo que no era viable en ella era el tipo de contacto que se quería establecer a veces con el público. Como eran contactos espontáneos, improvisados por parte del actor, no siempre resultaban acertados, en ocasiones por la misma nerviosidad del actor en ese momento. Hacían su experiencia y se equivocaban; no dominaban aún los resortes de una comunicación de ese tipo. Si se le dice a una espectadora: "¿Esta vieja que mira con esa cara?", y esa espectadora es una mujer madura, probablemente se produzca una ofensa, pero no una integración público-espectáculo.

La agresión al espectador debe producirse por lo que sucede "entre" los personajes, y si se requiere una participación del público debe requerirse haciéndolo intervenir en la acción dramática, no en los prolegómenos incidentales. Es decir, a mí ni a nadie, le gusta que le limpien la cara con un estropajo sucio, y no sólo en teatro sino en cualquier lado. No es de este modo como se hará participar al público en un espectáculo teatral. El espectador nunca es pasivo, nunca nos miramos la cara pasivamente en un espejo. Creer que se va a sacar al espectador de una atonía debida a miles de malos espectáculos por una agresión directa, de tipo personal, es tan absurdo como creer, en las artes plásticas, que se participa de la obra de Le Parc porque se aprieta un botón y se encienden unas luces. Esto es simple y tonto. Se participa a otro

nivel, no a uno tan elemental. Lo que interesa es otro tipo de relación, el espectador siempre participa en un espectáculo cuando ese espectáculo le aporta, le renueva o le remueve datos esenciales sobre su condición humana. En esto, y no en su ingenuidad de creer que una primaria agresión verbal o física supone hacer participar al espectador en la acción dramática, reside el valor de "Tiempo-lobo" y "Tiempo-fregonas".

"Tiempo-fregonas", con el título de "Tiempo de fregar" se volvió a presentar en marzo de este año, en la Sala del Instituto Di Tella, con la supervisión ahora, de Roberto Villanueva. Quizás supervisión no sea la palabra, ya que Villanueva quería limitar su papel a un simple desencadenante y, después, al de un observador y consejero respecto a los resultados que se fueran obteniendo en los ensayos. "Minimizaba así", dice, "la función del director, para tender a la creación colectiva de actores. Para eso preparé una estructura muy simple en la que me limité a organizar el material que los actores habían propuesto en Tiempo-fregonas. Esta estructura fue inmediatamente "encarnada" por los actores a lo largo del proceso de ensayos. No existió una puesta en escena: se fue realizando un proceso".

El punto de partida es, como se ve, muy prometedor, y por otra parte, lo que se desprendía de las primeras representaciones de "Tiempo-fregonas" es que hacía falta un observador, un consejero, llamémoslo así, para evitar las caídas de ritmo, las reiteraciones, etc. Pero, por desgracia, el nuevo espectáculo fue frustrante para los que vieron el anterior. El temperamento reflexivo e intelectual de Villanueva se avino mal con el desborde, la riqueza desordenada y tumultuosa de este equipo. El escenario y la disposición de la sala conspiraron esencialmente contra un espectáculo que fue pensado para verlo desde arriba, con el espectador de pie o en el mismo plano espectador-actor. Se concedió mayor importancia al hilo argumental, pero como las voces, más exigidas, eran pobres, poco se ganó

en este aspecto .Había imágenes de gran belleza, pero como injertadas en el espectáculo, que ya no funcionaba en esa especie de belleza del horror.

Bien, ésta fue mi opinión cuando asistí al estreno de "Tiempo de fregar" para el público en general. Volví a asistir a una función un mes después, y a diferencia de lo que sucede con los espectáculos profesionales, que se desgastan con el tiempo, "Tiempo de fregar" había ganado. Y había ganado porque es un espectáculo vivo, donde pueden existir errores, pero no esa trampa al público que se llama clisé. Ahí no se "pasaba letra", no se disimulaba con oficio el aburrimiento de repetir la misma situación todas las noches. Las líneas generales de la acción eran las mismas, pero se habían creado nuevas formas de juego y funcionaba mucho mejor la relación espectador-actor. La agresión no era ya gratuitamente violenta, había una especie de tierna solicitud por parte del actor en su requerimiento de hacer intervenir al espectador en el juego. Así, algunos espectadores accedían de buena gana, otros no, sobre todo por nuestra manía de lo limpio y lo correcto, no podían vencer la repugnancia de que se les aproximaran estas fregonas transpiradas y mugrientas. Pero el público no permanecía indiferente, no había recibido su bocado de estético teatro y quedaba saciado, los espectadores se mostraban reacios a abandonar la sala, el hall, permanecían en la calle, discutiendo, ofendidos o entusiasmados, pero había una corriente que se movía entre ellos, había algo pasado y la gente estaba de un lado o de otro, no en el medio.

En oposición a este grupo de teatro y al teatro de este tipo, que calificaría de saludable desenfreno, la puesta en escena de la última obra de Pinter, "Los enanos", estrenada por Jorge Petraglia, es la otra pesa que equilibra la balanza.

Un teatro de gran austeridad formal, donde la palabra reina aún, y que exige al espectador una atención constante, aguda y comprometida. Sobre un guión sin ninguna acotación, Pinter no modificó mucho la esencia de esta pieza que fue

radioteatral en su origen, Petraglia ha elaborado una puesta escénica de gran belleza, de un ritmo difícil por lo moroso, pero sostenido como en una partitura, y donde las acciones que indican las palabras nunca son las que llevan a cabo los personajes. El realismo cotidiano, vigente mediante exasperaciones y metáforas aún en el teatro del absurdo, está ausente en este caso. Lo que tiene vigencia son los enanos o fantasmas que pueblan nuestro universo mental, y este mundo y estos seres abstractos que viven en la mente de Len, el protagonista de "Los enanos", son los que cobran carnadura y condicionan la acción.

Fue una actitud realmente comprometida la de Petraglia la de poner en escena esta pieza. A nadie se le escapa que hemos tomado de Artaud uno de sus postulados, el rechazo del texto, pero todas las fórmulas son malas, aún las de Artaud si hacemos fórmulas de lo que él dijo. Con esto, Petraglia mostró que el compromiso de usar un texto es tan arriesgado como no usarlo, y quizás más. Porque un texto no es letra muerta sino espíritu vivo y ponerlo en escena no significa siquiera respetarlo y repetirlo de una manera convincente. Es algo más. Revivirlo con otro lenguaje que funcione coherentemente con el lenguaje hablado. No en vano Georges Braque decía que "los medios limitados engendran las formas nuevas, hacen el estilo", y en teatro, el texto hace las veces de medio limitado porque es un medio conciso y determinado. Un director de talento sabe que con el texto tiene los pies en la tierra y que ese texto no significa sujeción a la letra sino al espíritu de la letra y que los juegos y variaciones que le permite esa letra son infinitos.

Esto es lo que entendió Jorge Petraglia con su puesta de "Los enanos". Lo entendió también en su puesta de "El Desatino", la letra era mía, pero el espíritu que insufló a los personajes y a la acción, le pertenecía. Le pertenecía, incluso, el modo desafortado, me redescubrió un texto que yo había escrito pensándolo mucho más ceñido a lo cotidiano, y estas son po-

sibilidades que el texto lleva implícito en sí y que un autor, cuando un director las descubre, enriqueciéndolas, nunca podrá agradecer bastante.

Decía que el estreno de "Los enanos" equilibra la balanza porque entre los aullidos y desgarramientos de espectáculos como los de Traffic, lo digo sin sentido peyorativo, esta puesta se levanta como el otro aspecto necesario del teatro de vanguardia. Es una puesta muy pensada y sin concesiones, pero si el espectador se gana su derecho a intervenir desde su asiento, su derecho a participar de esta manera convencional y antigua, difícilmente olvidará su desgarradora belleza.

¿Qué es lo que ocurre con los autores de vanguardia en la Argentina?

Para un autor, es siempre difícil manifestar preferencias porque, inevitablemente, está más parcializado, aunque quizás no tanto como ciertos espectadores. Digo parcializado porque lo que busca un autor, en una pieza de teatro ajena, es olvidarse de su propio trabajo. Leer una pieza como lector, y no como autor, verla como simple espectador y no intercalar vivencias de su propia cosecha, forzando in mente el desarrollo o modificando el texto. Existe otra circunstancia que pesa también en el juicio de una obra. Creo que hay un vicio entre nosotros, particularmente de la crítica, en exaltar siempre un autor en detrimento de otro, en establecer una escala comparativa de valores donde no debe haberla. Así como cada autor tiene su rostro, sólo de él, único e insustituible, y no entra en competencia porque no nos manejamos en la escala de los concursos de belleza, cada obra de teatro tampoco entra en competencia jamás, es buena o mala en sí, nunca comparativamente.

Sabemos ya que un autor no es un clavel del aire, no está aislado porque sólo es el eslabón de una cadena, otros han desbrozado el camino anteriormente para que él lo transite con mayor libertad, imaginación o vuelo. Así, pienso que los autores argentinos podemos estar muy contentos de haber tenido

en nuestro pasado autores como Laferrere, Roberto Arlt o Armando Discépolo. Mentiría si dijera que para mí tienen interés las obras de Cossa o Halac, es decir, que mi interés por los autores se ha movido siempre en otra dirección. No porque piense que el realismo esté agotado, es una forma como cualquier otra y como cualquier forma tiene que enriquecerse para sobrevivir, como se enriqueció el realismo inglés en cine con "Sábado a la noche, domingo a la mañana", o como se enriqueció en teatro con Beckett o Pinter. En Cossa, "Los días de Julián Bisbal" se parecen a "La pata de la sota" y "La pata de la sota" a "Nuestro fin de semana" que, ésta sí, fue una obra de calidad que agotó, en su forma, todo lo que tenía que decir.

Debo confesar que cuando me propuse hablar de los autores de vanguardia como condición ineludible de un panorama del teatro en la Argentina, experimenté un poco de pánico. ¿Qué autores? ¿En qué situación estamos en la Argentina para que una temporada oficial se inaugure con sketches costumbristas, "La Pucha", de Oscar Viale? ¿Por qué volvemos empecinadamente a lo viejo? ¿Por qué tratamos de descubrirnos otra vez en base a la simpatía epidérmica que despiertan en nosotros nuestros vicios y nuestras costumbres, tratados con cariño? Y creo que lo hacemos porque desgraciadamente no tenemos nada en cambio. No hay autores de valor condenados al anonimato o al ostracismo; es de buen tono, incluso, iniciar la temporada con una obra de autor argentino, y se ha dado ya muchas veces aquello de "mejor lo malo de casa" que "lo bueno de casa extraña". ¿Y entonces qué ocurre con los autores? ¿Por qué no se ha producido en teatro el mismo movimiento que se ha producido en la novela, en la poesía? Autores teatrales de la talla de un Oliverio Girondo, de Olga Orozco, de Molina. Es muy difícil encontrar una explicación para esto, yo sólo puedo formular una expresión de deseos, mi confianza en la aparición de autores para quienes el teatro no signifique ya el va y viene del diálogo, modernizado a veces con los aportes de la música electrónica o la danza, sino algo más, una visión a fon-

do del mundo sumado a una visión personal. Y ojalá que estos autores sean capaces de destruir las estructuras comerciales y conformistas del teatro argentino y reemplazarlas por otras, que no provoquen en nosotros ni la saciedad ni la vergüenza.

Quiero mencionar a los que parecen más prometedores, Eduardo Pavlosky y Alberto Adellach. Pavlosky es el único autor, en esta corriente, que se ha desempeñado como director y actor. Como actor, trabajó en la temporada pasada en "Atendiendo al Sr. Sloane" y es integrante del Grupo Yenesí, un grupo que ha hecho teatro de avanzada, por lo menos en la elección de autores representados, con muy poca fortuna. Pavlosky es un autor inteligente de quien mucho puede esperarse aún y que ya ha escrito una obra valiosa: "La cacería".

En cuanto a Adellach, se hizo conocer en la temporada del 67 en el Teatro de la Fábula, un sótano instalado en las cercanías del Mercado del Abasto, con un espectáculo titulado Upa-la-lá, donde dos de sus piezas breves compartían el cartel con "Fin de partida", de Beckett. Hasta ahora, Adellach es el autor de tres piezas breves, "Criaturas", "Marcha" y "El Sermón de la Montaña", que integran un tríptico titulado "Homo Dramaticus". En estas piezas breves se puede advertir una cualidad muy importante en Adellach y que caracteriza su teatro: su capacidad de síntesis. No usa prolegómenos, no hay ambientación en sus piezas, se entra directamente en el meollo de la situación teatral. En su teatro no hay sala de espera felizmente. Esto, unido a un manejo preciso del lenguaje, donde abundan modismos y expresiones no cultas que lo vigorizan, convierten a Adellach en un autor importante, aunque de producción escasa.

Como vemos, no hay demasiados textos en esta corriente de teatro argentino. Por otra parte, recién ahora la vanguardia está tomando cuerpo en Buenos Aires, y es difícil que los autores aparezcan por generación espontánea, necesitan un fuerte movimiento de vanguardia, necesitan sentir moverse el terreno donde van a crear, no trabajan para la letra escrita,

para el libro, trabajan para un acontecimiento que no se contenta con ser el espejo del mundo sino que tiene las dimensiones del mundo, así que es más probable que exista ahora un teatro de vanguardia sin autor, como en el caso de "Tiempo-lobo", que no un autor sin teatro de vanguardia. Las grandes obras de teatro sólo están contenidas potencialmente en un texto. Yo no creo en la desaparición del autor, pero sí en el hecho de que se está produciendo una revalorización del autor con relación al teatro. El autor nunca ha sido el rey de la creación en el teatro, ahí están los directores, las primeras actrices, los galanes, etc., pero se lo han hecho creer, ahora el autor escribe dándose cuenta que es sólo un elemento del acontecimiento teatral y que necesita un equipo detrás suyo con tanta intensidad como ese equipo puede necesitarlo a él.

Albee dijo una vez que él no necesitaba la puesta en escena de sus obras para sentirse satisfecho, que no necesitaba tampoco ver la puesta en escena de las obras de teatro que le gustaban, hacía su propia puesta mientras leía. Yo no sé si fue una broma, porque Albee parece demasiado inteligente para una declaración de este tipo, pero pienso que es la declaración más nefasta que puede formular un hombre de teatro. Ninguna imaginación, ningún poder intelectual, puede sustituir la magia del proceso escénico. Además, pienso que un autor de teatro tiene un deber, ese deber que señalaba Artaud cuando decía que "el *deber* del escritor, del poeta, no es ir a encurrirse cobardemente en un texto, en un libro, en una revista, de los que ya nunca más saldrá, sino al contrario, salir afuera, para sacudir, para atacar al espíritu público, si no, ¿para qué sirve? ¿Y para qué nació?

La dependencia autor-teatro de vanguardia nos lleva a una pregunta: ¿por qué nosotros no tenemos un movimiento de vanguardia tan poderoso como en Estados Unidos, por ejemplo? Los argentinos nos manejamos con una serie muy poderosa de tabúes y nos falta también mucha locura. Tenemos muchos locos sueltos, pero nos falta la locura compartida, y el teatro puede ser la más esplendorosa de las locuras, pero debe

ser compartida, si no, no tiene sentido. No mitifico lo que se hace en Estados Unidos, donde pueden verse espectáculos muy malos de una pseudo vanguardia, pero existen muchísimos grupos off Broadway que tienen espíritu de cuerpo, la misma visión del estado político social de su país, el mismo sentido de responsabilidad colectiva que los incumbe, una idéntica actitud vital que los agrupa y los condiciona en cuanto al teatro que quieren hacer. Por eso, el autor, que no es sólo un oficio o un talento, sino una visión total de la realidad con capacidad para expresarla, puede trabajar en común con esos grupos. El texto se va creando en estrecha interdependencia con músicos, actores, directores y otros autores. Ninguna persona inteligente protege su individualidad y la individualidad de su creación por simple egoísmo personal porque la creación colectiva, el adherirse a una creación colectiva, agranda la individualidad y no la empujonea.

En mi reseña de los espectáculos de vanguardia en Buenos Aires no he mencionado "Viet-Rock", estrenado en la Sala del teatro Payró, porque a mi modo de ver, no lo es. Diría que es un trabajo realizado totalmente sobre experiencias ajenas. Porque Viet-Rock no tiene sentido si no se lo entiende como el resultado de una experiencia humana, sociológica, política y grupal, que acá fue tomada en préstamo. Y este "préstamo" se advierte, por ejemplo, en el desgaste de "Viet-Rock" después de más de cien representaciones.

Creo que puede ser de interés lo que dice Megan Terry respecto al método de trabajo: "Con Viet-Rock, escribe, introdujo material tomado de cualquier fuente posible: los actores traían sus historias, los aportes y testimonios de ellos y de sus amigos. Unimos nuestros miedos, nuestra violencia, nuestra ciencia y trabajamos juntos para escribir una obra que mostrara nuestras ansias, nuestra confusión, nuestra ira y nuestra esperanza. Teníamos un público y éramos responsables a su respecto. A través de ejercicios de improvisación y de recitación, conducidos por mí, llevamos adelante un guión. Este guión fue

escrito, re-escrito y adaptado no sólo por mí sino también por las exigencias de los diarios acontecimientos”.

Por eso, creo que no tiene sentido dar “Viet-Rock” o “América Hurrah” en Buenos Aires sino como ejercicio de estilo. Son obras que, por su origen y estructura, exigen sus propias vivencias para ser auténticas. No las tenemos, indudablemente, pero tenemos otras de igual impacto, pero cuyo análisis resultaría más peligroso.

Vuelvo al método de trabajo de Megan Terry y de muchos autores norteamericanos. Entre nosotros, este autor que escribe su obra transcribiéndola del escenario, no se ha dado todavía y la causa fundamental de esto es que, para que un autor haga teatro de equipo, debe haber un equipo. Mi experiencia personal me revela que muchos directores de teatro piden ahora guiones y ofrecen al autor la posibilidad de trabajar en base a la improvisación de actores sobre un tema básico, generalmente proporcionado por el director. Pero esto no significa formar un equipo: tienen que darse coincidencias vitales, propósitos comunes que trasciendan el mero hecho de poner una determinada pieza, aún no escrita.

Existen varias escuelas de actores en Buenos Aires, entre ellas las de Carlos Gandolfo, Agustín Alesso, Augusto Fernández, Juan Carlos Gené, pero se quedan en eso: en escuela de actores, no funcionan en vivo, como equipo teatral. Prueba de esto es que estos directores montan obras donde el grupo de sus propios alumnos suele ser reducido, y ya la palabra “alumno” es un término dudoso cuando se refiere a alguien que quiere hacer teatro. Estas escuelas trabajan siempre sobre experiencias teatrales pasadas, es la Academia con mayor altura, y con aportes no siempre digeridos de las nuevas corrientes europeas o norteamericanas, como el Teatro Laboratorio de Grotowsky, etc.

Cuando decía antes que el actor tiene que ser dueño de su oficio, me refería al manejo del cuerpo, de la voz, no tanto al poder de “representación”. Porque el teatro se está transformando cada vez menos en una “representación”, como el

cuadro que hace tiempo ha trascendido los límites del retrato o de la anécdota pictórica, para ser una vivencia directa que obedece a sus propias leyes, que son algo más que contar una historia, respetar una psicología... , y al actor no le pide actuar ya al modo de: asesino, idealista o marido engañado, sino asumir otra dimensión sobre el escenario: el asesino y algo más que un asesino: también un hombre de nuestra época, alguien que ya conoce el espacio o su propia alienación como individuo.

Así, en esas escuelas de teatro se dan actores excelentes, pero al modo antiguo, meros instrumentos de registro, como decía Artaud, y que no funcionan nunca como grupo, en unidad coherente con directores y autores, para formar un teatro que no nos lleve ni al aburrimiento de un teatro naturalista ni a la superficialidad engañosa de un teatro de vanguardia que se inspira en lo que se hace en otros lados.

Por eso, es aún prematuro predecir si nosotros tendremos o no autores que trabajen en equipo, no creo tampoco que todos los autores puedan o deban trabajar así, pero es una apertura para quienes pueden estar especialmente dotados para esta forma de trabajo colectivo. Esto es un poco volver a los postulados de Bertold Brecht, a quien tanto la vanguardia norteamericana como europea rechazan paradójicamente de plano, cuando dice que "el acto creador se ha vuelto un proceso de creación colectiva, un continuum de naturaleza dialéctica (acá está la explicación de la paradoja), de manera que la invención individual y originaria ha perdido importancia".

No en vano este tipo de teatro se da ahora en Estados Unidos, en un teatro marcadamente social, como es el Teatro Campesino de California, que es un teatro de huelga, o el Teatro de Le Roi Jones, que es un teatro de rebelión, o el Bread and Puppet Theatre, que es un teatro sin teatro: teatro de calles, de estaciones ferroviarias, de garages, de super mercados. A todos ellos los domina la misma desconfianza por el autor entendido del modo tradicional. Dicen

que el autor experto es un Pavlov, y no están equivocados del todo: suena una campanilla y el público produce una salivación en masa.

Pero esto no significa que la otra posición, la del trabajo colectivo, no entrañe peligros para los autores. A nadie interesa ya un teatro literio, pero desconfiar de la palabra y anularla como elemento expresivo, es ahogar tontamente una riqueza.

El teatro convencional nos sumerge en cataratas de palabras y todo pasa "por la palabra", desgraciadamente no una palabra enriquecida por su particular articulación con otras o con situaciones, sino palabras que obran por la explicación o la reiteración. De ahí que sea una reacción lógica la actitud de jóvenes como los de "Tiempo de fregar", hemos olvidado el cuerpo, la piel, el sudor. ¿Qué nos importa la palabra, dicen, que miente tanto, esta gran embaucadora de nuestro siglo? Y esto es cierto, mucha gente lee los diarios o las revistas deformando la información que recibe textualmente, porque sabe que esa información suele ser deformada, y que su única manera de aproximarse a la verdad, es desconfiando o alterando el sentido de la palabra impresa. Así, esta desconfianza que practicamos en el mundo, respecto a la palabra, los jóvenes hace tiempo que la practican en teatro, como se ha visto en los últimos festivales de Nancy o Avignon. Al exceso, se suele responder habitualmente con el exceso. Hay corrientes que no sólo pretenden desechar la palabra sino los ojos, como la que inspira el Performance Group Theatre, que aspira a un teatro táctil, oloroso, gustativo. Pero cuando uno desconfía tanto, se vuelve avaro, o hace un juego de sustitución un poco a ciegas, porque se cambian los ojos por la lengua.

*En teatro*, puede darse, más enriquecida por su relación con otros elementos visuales, la incógnita actual de la semántica, que se plantea Michael Foucault: "¿Qué es el lenguaje, cómo rodearlo para hacerlo aparecer en sí mismo y en su plenitud?". Quizás lo que debemos aprender, sobre todo los auto-

res argentinos que hemos usado siempre el lenguaje como intermediario de vivencias, es a usar el lenguaje como elemento teatral, palabra-acción, signo articulado que se ofrezca desnudo en acción teatral.

De cualquier forma, creo que los excesos del teatro de vanguardia son beneficiosos para el teatro. Todos los excesos son malos, dicen, pero los excesos en arte se nivelan con el tiempo por una suerte de equilibrio o saciedad natural, y de ellos pueden sacar provecho los buenos pescadores. De la medida mediocre nadie saca nada, ni el espectador, aunque lo adulen en su deseo de ir al teatro como pasatiempo.

¿Y cuál es la actitud del espectador frente a la vanguardia? Creo que el espectador se está *deseducando* bastante, y esto es positivo. Tito de Lemos, un director brasileño, dice que "el teatro no puede ser un instrumento de educación popular, sino exactamente lo contrario. La única posibilidad es exactamente por la des-educación, provocar al espectador, provocar su inteligencia dormida, su sentido de belleza atrofiado, su sentido de acción protegido por mil y un esquema teóricos abstractos". Es decir, desmitificar el teatro, nuestra pretensión de hacer lo que Kive Staif llamó certeramente Teatro con mayúsculas, y por consiguiente, desmitificar la idea que el espectador tiene de sí mismo. No le gusta ser vapuleado, mental ni emocionalmente. Acepta escarceos de violencia, de sensualidad, de tímida protesta social porque todo esto está permitido cuando significa una descarga inocua y fugaz de represiones, pero cuando el espectáculo le exige un compromiso definido, el espectador se niega a asumirlo, se transforma entonces en el primer defensor de ese estado de cosas que le permite "vestirse" para ir al teatro, pagar 500 pesos por su entrada y sentarse en una butaca para disfrutar de hora y media de entretenimiento. El gran público busca lo que Theodor Adorno llamó el "amusement", la diversión, y que es buscada "por quien quiere sustraerse al proceso del trabajo mecanizado para ponerse de nuevo en condiciones de poder afrontarlo. Pero al mismo tiempo, la mecanización ha conquistado tanto poder so-

bre el hombre durante el tiempo libre y sobre su felicidad, determina tan íntegramente la fabricación de productos para distraerse, que el hombre no tiene acceso más que a las copias y a las reproducciones del proceso del trabajo mismo”.

Esto explica el éxito de la televisión, por ejemplo, o de obras como “La Fiacca”, donde sólo se toca superficialmente un problema, el del trabajo, y donde el espectador tiene una especie de respiro, de descanso compartido sobre su propia condición, que no le conmueve fundamentalmente nada, de modo que al día siguiente puede seguir sin ningún tipo de duda ni inquietud, con su vida de costumbre. Pero cuando el teatro rompe esquemas y proporciona al espectador datos tremendos sobre su condición humana, “le mueve el piso” o trata de integrarlo a un mundo que no le ofrece ya seguridad, la actitud lógica es de rechazo. Salvo, que uno sea bastante joven como para sentirse capaz de modificar ese mundo. De hacerlo habitable. Personalmente, no creo que el teatro de vanguardia conquistó grandes sectores de público, por lo menos ahora, en nuestro país; lo que ha conquistado, y esto sí es alentador y hermoso, es un público joven, muy reducido, un público todavía no educado en lo que debe ser el teatro.

¿Y qué debe ser el teatro? Yo no lo sé. Tengo una vaga idea de que debe haber gente sobre el escenario, o sobre algún lado, guardando alguna perspectiva o sin guardarla en absoluto, gente que habla como nosotros y *no* como nosotros, y espero no saberlo durante mucho tiempo como modo de resguardar una juventud esencial, y mi propio conocimiento, por ósmosis, diría, de una definición inexpressable. La mejor definición del cielo es la que dan los ojos, el mejor conocimiento de una injusticia es padecerla en carne propia, lo mismo puede decirse del teatro. Yo aconsejaría a los que hacen teatro, de este lado del escenario o del otro, olvidarse de propósitos, de esquemas a priori. Lo que importa es que uno tenga algo que decir, ya sea como autor, o actor, o director. No encadilgarse con el juego de la vanguardia porque sino sólo se tomará lo

exterior, como pensar que vestirse de hippie es ser hippie. El hábito no hace al monje, sobre todo en las artes, donde el hábito nace en los huesos y sólo más tarde viste el cuerpo por aquel proceso de autenticidad y pasión. El que tiene algo que decir no se preocupe por el tipo de teatro que está haciendo o por el rótulo que le pondrán, hablará siempre del tiempo que le toca vivir, y ese tiempo moderno que padecemos será recibido, compartido, exaltado, por ese otro personaje que está en la platea o en el lugar que antes ocupó la platea, pero que será siempre el origen, el destino y el destinatario de nuestro teatro: otro hombre, nuestro semejante.

