

HACIA UN TEATRO SALVAJE

Por JORGE ALBERTO RICCI

1. Nacimiento de los independientes

El teatro independiente en las ciudades del interior argentino cobra fuerza alrededor de la década del cuarenta en los ámbitos educacionales de la época. Y son aquellos estudiantes, acompañados por algunos docentes, los que ponen en marcha a los primeros grupos. Estos elencos “de la época de clase” se vuelcan decididamente a construir un movimiento con claras intenciones didácticas, porque lo que les preocupaba era “cultivar al público” a través de sus espectáculos y dejarles “una enseñanza” por medio de textos plagados de moralejas y sentencias. Es decir que, en principio, es más una actitud ética que estética la que los reúne. Y según ellos, la gente tenía que conocer “el teatro del mundo” y sus géneros más venerados, principalmente aquellas obras que “enseñaran a vivir, pensar y obrar”. Un acto voluntarista de la cultura por la cultura antes que la expresión artística golpeando una zona definida de la realidad. Sin duda que esta actitud de los jóvenes independientes tenía un marco de referencia en el concepto cultural de muchos intelectuales de la época. Entonces el arte era un traje nuevo que se estrenaba frente a los otros y para que los otros valoraran nuestra distinción. De allí que las farsas medievales, las piezas orientales y los frisos históricos, ocupan las carteleras de las primeras tem-

poradas provincianas para que se practique este deporte del alma. Pero también a través de sus autores improvisados (autores que escribían "la obra" y desaparecían) el movimiento independiente buscaba inculcar con su joven paternalismo "una forma de vida elevada".

Y estos primeros pasos didácticos van a marcar a fuego a sus años futuros, porque por mucho tiempo los independientes conservarán esa actitud pedagógica que los distanciará de ciertas formas populares y les creará, a pesar de ellos, una conciencia elitista. Entonces, obligados a ser vanguardia, caerán en el pecado de escuchar sus propias voces y no comprenderán las necesidades de los otros. De ese modo, construirán un teatro bien intencionado pero distanciado de la mayoría. Lo cual no significa que tendrían que haber hecho un repertorio para la mayoría sino que hubiesen tenido que saber frecuentar un material crítico y revelador donde la mayoría estuviese reflejada y, a veces, muy a pesar suyo.

Con los años, esos jóvenes ya experimentados, dejarán de hacer "lo que educa" para hacer "lo que emociona" y, paradójicamente, su teatro se volverá más útil y adecuado a la realidad circundante. Porque "lo que educa" era algo muy abstracto que se basaba en concepciones lejanas, mientras que "lo que emociona" era algo muy concreto que se basaba en necesidades creativas que siempre terminaban reflejando, aunque muy libremente, las necesidades comunes.

2. Falencias iniciales

Los rótulos que se colgaron al pecho los grupos iniciales fueron "independiente" y "experimental", y con esas pretensiones salieron a conquistar un público que no se dejara contaminar con las expresiones "bastardas" de la época.

Pero lo que no comprendió este movimiento provinciano fue que los malos ejemplos estaban demasiado lejos y que su competidor elemental, los filodramáticos, pudo ser capi-

talizado hacia una corriente más lúcida. Sin embargo, los independientes no parecían dispuestos a hacer concesiones e iban a ser selectivos.

De otro modo no se explica el por qué de una negación sistemática al material dramático de algunos valiosos autores nacionales de otros tiempos (Sánchez, Discépolo, Cayol, Gutiérrez o González Pacheco).

Pero, paradójicamente, aquel teatro independiente aparecía preocupado por alcanzar una forma y una difusión popular del hecho teatral, aunque las denominaciones iniciales de sus grupos expresaran todo lo contrario: "Pequeño teatro experimental", "Teatro de Arte", "Seminario Dramático Municipal" o "Agrupación teatral experimental independiente".

En cuanto a la negación por lo nacional, ésta era una constante en ellos y salvo sus propios autores, todo lo demás era extranjero. A tal punto que todo lo que venía de afuera, sea malo o bueno, adecuado o no, era bien recibido. Y no comprendieron que en las expresiones "bastardas" del país (gauchesco, radioteatro, sainete o grotesco) había un lenguaje teatral poco explotado; porque esos géneros populares tenían una profunda relación con los mitos callejeros que los aproximaba a nuestra idiosincracia. Y así fue que aquellos primeros independientes perdieron la magnífica oportunidad de reinventar una dramaturgia nacional a partir de lo hecho en el pasado y de lo que la calle reflejaba como un espejo.

Versions simplistas que atrapaban al espectador común en manos de los independientes hubiesen podido llegar a ser una verdadera alternativa de teatro popular. Sin embargo el país tuvo que vivir muchas cosas (incluidos la impotencia y el aislamiento cultural) para que esto se comprendiera.

Y así fue cómo ninguno de aquellos hombres del teatro provincial, que vivían desentrañando la realidad a partir de los teóricos extranjeros, logró congeniar la sabiduría de esos maestros con el lenguaje y el asunto que la gente buscaba a través de sus emociones más primarias. Porque aquellos

hombres creyeron que bastaba con representar las obras que se emparentaban con estos innovadores, y no comprendieron que era necesario interpretarlos en sus propuestas, para luego transferir todo ese valioso aprendizaje a un material dramático más genuino que surgiera de la reelaboración de textos ajenos o de la gestación de textos propios.

Entonces ni “el distanciamiento crítico”, ni “la situación límite”, ni “el umbral del inocente” sirvieron para iluminar una problemática que realmente les perteneciera, sino tan sólo para representar con la mayor dignidad posible a aquellos autores y maestros que nos hablaban con formas distantes sobre hechos distantes.

Y el problema no radicaba en “la universalidad” que ellos pregonaban para su arte, sino en “el extrañamiento” que ellos imponían sobre su arte; porque la procedencia del producto no era lo cuestionable, sino la elaboración y el resultado del producto; en una palabra, hubiese estado bien que se utilizara a Shakespeare o a cualquier otro para hablar de nuestro tiempo y lugar, pero no estuvo bien que se emplearan pautas estrictas inviolables de montaje para terminar logrando el remedo de un teatro de otras latitudes.

Por eso es que cuando “el sur” de Williams o “lo rural” de Chejov se acercaban imprevistamente a nuestra realidad, ellos se encargaban de espantarlos con la fabricación de un producto impostado que se iba haciendo entre palabras de traducción y gestos de libro.

3. Relación equívoca con los maestros

La relación equívoca de los independientes con los maestros elegidos aún se mantiene, porque subsisten muchos grupos que no entienden que el hecho teatral debe ser tan ecléctico como la vida. Entonces están los que hacen sus montajes bajo el signo “stanislavskiano” o “artaudiano” o “brechtiano”, sin

quiera arriesgarse a descubrir nuevas y originales posibilidades para los diversos y disímiles materiales abordados.

Y de este modo, contradicen a sus propios maestros, porque cada uno de ellos generó su experiencia (formal y temática) en relación a su lugar y a su tiempo: Stanislavsky a través de Chejov, Artaud a través de textos surrealistas y primitivos, Brecht a través de la épica clásica y de su propia épica, Brook a través de un Shakespeare contemporáneo y Grotowski a través de los románticos polacos que iluminaron a su generación. O sea que todos estos grandes creadores tuvieron en cuenta un material y un lenguaje que los ayudara a desentrañar su realidad y su tiempo desde las entrañas mismas de su ámbito, así como en la literatura Proust se valió de un París retórico, Joyce de un Dublín hermético y Kafka de una Praga inexplicable. Porque todo lenguaje es reflejo de la relación del creador con su medio, aunque ese reflejo provenga del espejo más imprevisible.

Por otra parte, salvo honrosas excepciones, ninguno de estos grupos provincianos comprendió las propuestas de los maestros, porque de ellos generalmente se realizaron aproximaciones muy veladas:

— Los trabajos del interior que supuestamente se basaron en la metodología stanislavskiana, carecieron del sentido de “verdad, comunión, entrega y adaptación” de los que hablaba el gran maestro ruso, y se construyeron a través de interpretaciones imitativas. La forma de hablar y gesticular de estos actores era tan impostada e irreal como la de los viejos filodramáticos o la de los actuales televisivos. Se hablaba como era de imaginar que podían haberlo hecho los personajes de un autor americano, clásico o absurdo; es decir, se hablaba como las traducciones que de esos autores, géneros y estilos nos llegaban y no había lugar para la espontaneidad de un real encuentro entre el texto y los que lo abordaban. Y hasta tal punto se preservaba la imaginaria matriz, que los espectadores del movimiento se encargaban de combatir severamen-

te cualquier rasgo localista que osara asomar. Entonces quedaban ausentes de sus montajes el grado de naturalidad y verdad que permite el trabajo libre sobre un texto. Por otra parte, la famosa adaptación de la que hablaba Stanislavsky no se realizaba correctamente, porque en vez de adaptarse a los personajes en sus circunstancias esenciales, estos actores se terminaban adaptando a las imágenes estereotipadas que de ellos se hacían a través de las traducciones y de las informaciones recibidas. Y en cuanto a la ansiada comunión del maestro ruso, ésta brillaba por su ausencia, porque aquellos actores envarados por tantas convenciones no podían contactarse realmente con los otros (compartiendo el juego del teatro) y acababan siendo “islas interpretativas” que olvidaban las presencias de los otros para desembocar en un camino ciego, solitario y alejado de la realidad escénica. Como conclusión, podemos decir que este método, que es el tronco contemporáneo de una actuación viva, en nuestras provincias se tornó, por lo general, en un estilo acartonado.

— Los trabajos que pretendían emparentarse con las propuestas visionarias de Antonín Artaud, estaban tan lejos de las situaciones límites planteadas por su teatro de la crueldad que los productos obtenidos carecían del ingrediente esencial de esta propuesta: “la irracionalidad lúcida” y, en su lugar, habitaba una catarsis oscura y personal de los actores mal entrenados. De allí que los resultados de la mayoría de las creaciones colectivas de la década del sesenta fueron nulos o parciales, porque casi nunca se alcanzaba un verdadero compromiso con esa nueva forma (sobre todo en lo actoral) y lo que se lograba era como un juego sin carga lúcida o una fiesta sin vida. Y rápidamente, esta corriente que pretendió desmistificar muchas convenciones teatrales del naturalismo se transformó en una nueva retórica y se internó en el bosque petrificado de tanto teatro del interior hasta borrarse de toda libertad creadora.

— Y en cuanto a las aproximaciones a un teatro brechtiano, que fueron las menos, las confusiones fueron funestas, porque se entendió que el tan mentado “distanciamiento” significaba inexpressividad o exterioridad y se llevaron a cabo montajes pasados por agua. Brecht, en manos de nuestros directores provincianos, se volvió una suerte de lenguaje inodoro e incoloro. Y así como Artaud se confundió con emoción oscura, Brecht se desfiguró en inexpressividad blanca.

Ahora debemos aclarar que esta desvirtuación de los maestros de la que estamos hablando no significa que tengamos que alcanzar una fidelidad ciega a sus teorías; sino que, por el contrario, significa que debemos ser capaces de extraer lo medular de estas corrientes escénicas y volcarlo en un método de trabajo que sea producto de nuestras reales comprobaciones. Porque, de otra manera, seremos víctimas de un teatro acorralado por esas corrientes y no herederos de un teatro iluminado por ellas.

Y esta actitud frente a las corrientes teatrales vale también para con los géneros y las piezas teatrales que abordaremos; porque sino, en lugar de un teatro vivo y genuino, obtendremos un teatro basado en las transcripciones y en los calcos, que sufre las convenciones ajenas y todo aquello que no pertenece al verdadero goce del juego como debe ser toda experiencia dramática.

Porque, como frente a un laberinto, al recorrer nuestra historia teatral debemos valernos de todos los conocimientos pero para encontrar nuestra propia salida.

4. Diferencias entre trabajos públicos y trabajos privados

El ejemplo más claro de las limitaciones expresivas del teatro de provincias es la diferencia profunda entre los logros de los trabajos privados (búsquedas e improvisaciones) y las impotencias de los trabajos públicos (montajes y representaciones).

Por lo general, aquello que se logra brillantemente en un trabajo libre del tiempo de gestación del producto, después se congela y empobrece en la representación final del producto.

Tal actor logra expresar emociones intensas en sus improvisaciones, tal otro desarrolla una imaginación desbordada y tal otro alcanza una forma completamente inédita que lo ubica en la composición luminosa del personaje; pero después, todos olvidan esos hallazgos y acaban encerrándose en un trabajo convencional y pusilánime que tan sólo sirve para producir un resultado "digno".

Y esta limitación del teatro provinciano obedece a su estado de dependencia, porque es en el momento de dar a conocer su creación cuando este movimiento artístico se repliega hacia lo establecido e institucionalizado y borra todo descubrimiento. Es en el momento de la verdad cuando no arriesga a sorprender y a sorprenderse con una propuesta que es fruto de su equipo de trabajo y de sus circunstancias particulares. Entonces se conforma con reproducir todo aquello que ya ha tenido cabida en el espejo de las grandes ciudades. Y desgraciadamente ese espíritu represor sobre su propia creación le ha hecho perder al teatro del interior muchas de sus mejores empresas.

Y aunque el ámbito provinciano es el lugar ideal para jugar cualquier tipo de experiencia (cerrada, abierta, pobre, rica, popular, elitista, simple o extraña), su gente de teatro parece cercada por fronteras inexistentes, y a pesar de poder hacer un montaje de Shakespeare o de ellos mismos de la manera más inesperada, hacen un montaje de Shakespeare o de ellos mismos de la manera más esperada.

Lo grave de este estado de mimetismo cultural y de amateurismo timorato es el desconocimiento total de una experiencia profunda que se refleja en los actos cotidianos.

Y muchos trabajos realizados dan pautas muy concretas de esta diferencia entre lo esperado y lo inesperado; porque

se tomaba un texto dramático como si fuese un libro de lectura del que se iban rescatando climas, hechos, intenciones y símbolos hasta poblar una larga historia de personajes y acontecimientos insospechados, hasta lograr un mundo que superara el texto original... pero a un mes del estreno... todos esos personajes, acontecimientos y climas insospechados, iban a parar al pozo de la memoria y, en su lugar volvía a quedar el texto original como un habitante solitario de la escena. De ese modo, no se lograba volcar todo lo propio (lo inesperado) si se lograba atrapar todo lo ajeno (lo esperado). Por último, el resultado era la frustración de muchas noches donde se había hecho estallar un texto cerrado en infinitas historias abiertas. Y, una vez más, teníamos que convencernos de que el teatro para la gente del interior era un tiempo luminoso durante su etapa de gestación y un hecho limitado durante su etapa de representación.

Por todo esto el actor provinciano nace como un joven hacedor de juegos y acaba como un repetidor de conocidas fórmulas interpretativas. Llega a ser un salvaje domado.

5. Dependencia formal y temática

La dependencia del movimiento independiente del interior con respecto al de la Capital Federal fue factor preponderante en sus limitaciones y esto ha quedado sellado en los repertorios provincianos, porque durante muchos años fueron un acto reflejo de la cartelera porteña. Lo que se hacía en Buenos Aires descendía inmediatamente santificado a las provincias: tanto en lo relacionado con los autores extranjeros como con lo referido a los propios autores de los independientes capitalinos.

A un texto extranjero bien logrado en Buenos Aires, se le respondía con un montaje semejante, pero en versión debilitada, desde el interior. Y a un texto original de los independientes porteños, le nacían diversas versiones anodinas en

las provincias. Las excepciones fueron aquellos grupos provincianos que se animaron a otro texto olvidado por la Capital o a la versión propia de una dramaturgia independiente.

Es por eso que, durante unos cuantos años, el teatro del interior no buscó sus modelos en el teatro comercial porteño (esa tarea la continuaron los extenuados filodramáticos), pero no por un acto de total independencia sino porque su nuevo patrón de medidas se centró en la labor de los independientes capitalinos. Y así fue como los grandes hallazgos provincianos surgieron de las puestas anteriores de ciertos grupos líderes: Fray Mocho, Nuevo Teatro o Los Independientes.

Este acto de emulación, que se da en todas las actividades humanas, es natural y, en cierta medida, necesario, pero en el caso de la gente de teatro del interior lo emulativo se tornó imitativo y, en consecuencia, antinatural e innecesario. Porque los independientes de ciudades importantes como Rosario, Santa Fe y Córdoba repitieron lenguajes y criterios teatrales sin llegar a metamorfoserlos en relación a sus ámbitos y a sus públicos, lo cual les impidió crecer como alternativa creadora y los obligó a ser una simple cantera de las necesidades porteñas.

Pero recurramos a los datos santafesinos para ver más claramente este "excesivo parentesco" entre la cartelera provinciana y la capitalina:

a) Euforia y descubrimiento de un teatro clásico y culto (1949-1955).

Mirandolina, de Goldoni

La vida es sueño, de Calderón de la Barca

La escuela de las mujeres, de Moliere

Los habladores, de Cervantes

Antígona, de Sófocles

b) Irrupción de los psicólogos norteamericanos que se aproximaban al método stanislavskiano (1956-1964).

La hermosa gente, de Saroyan
El zoo de cristal, de Williams
Nuestro pueblo, de Wilder
Una ardiente noche de verano, de Willis
Panorama desde el puente, de Miller

c) Irrupción del existencialismo europeo a través de distintas formas como clave ideológica de una generación (1956-1966).

Calígula, de Camus
A puerta cerrada, de Sartre
Los padres terribles, de Cocteau
La cantante calva, de Ionesco
Esperando a Godot, de Beckett

d) Nacimiento de una dramaturgia independiente porteña que generalmente se representaba a imagen y semejanza (1956-1966).

La edad de trapo, de Barletta
Historias para ser contadas, de Dragún
Santa Juana de América, de Lizarraga
Bonome, de Ferretti
El centrofoward murió al amanecer, de Cuzzani
Sainetes contemporáneos, de Wernicke

Todas estas obras estrenadas en Santa Fe, en aquellos años, como tantas otras estrenadas en distintas ciudades del interior, eran parte del repertorio de los grupos independientes de Buenos Aires en años anteriores. Y los directores del interior generalmente conocían estas puestas porteñas o, por lo menos, su resonancia. Pero nadie en aquellos tiempos parecía dispuesto a cuestionarse por seguir demasiado al pie de la letra la experiencia capitalina. Todo lo contrario, la meta (como aún sigue siendo para muchos) era parecerse

decididamente. De allí que la emulación, en muchos casos, se acercaba descaradamente al plagio.

Aún hoy las carteleras de algunas ciudades del interior son fieles remedos de las porteñas y todo lo que se ha logrado es una híbrida nacionalización en la temática; porque en lugar de Miller o de Sartre los provincianos buscan su campo de expresión en autores como, Gorostiza, Cossa, Gámbaro o Monti, pero al ver las puestas uno descubre que la dependencia formal sigue intacta y asumida.

Santa Fe fue y es una ciudad rica en dramaturgos, a tal punto que desde 1950 a 1965 tuvo una sucesión de estrenos significativos alrededor de textos propios ("Guillermo Tell", de Juan José Saer; "La Ciudad", "Alto y verde matrimonio" y "El accidente", de José María Paolantonio; "En el ándén", de Ernesto Frers; "La patada" y "Las paredes manchadas", de Juan Carlos De Petre; "La gran pelea", "El vagabundo y la rosa", "La nube en la alcantarilla" y "Tres en el centro de la tierra", de Carlos Catania; "Rey en el exilio", de Fortunato Nari; "Un lunes por la mañana", de Edgardo Pesante; etc.), pero esto no fue suficiente para establecer una forma local en la experiencia dramática y aunque se hablaba de cosas próximas, los lenguajes que se utilizaban para que desarrollaran los sucesos seguían siendo ajenos o, por lo menos, no del todo auténticos.

Pero la dramaturgia del interior, al igual que su teatro, vivieron a las puertas de un futuro incierto. Porque en Santa Fe, como en otras ciudades, han existido muchos dramaturgos ocasionales y hacedores circunstanciales que aparecen signados por los vaivenes de sus grupos amigos o de la realidad toda. De allí que en treinta años de teatro independiente podamos contabilizar una cifra muy alta de dramaturgos pero siempre acompañados de una falta de continuidad y crecimiento acorde con la inconstancia de los grupos de trabajo.

Y esto nos hace afirmar que aún no existe una dramaturgia del interior sino una suma de experiencias aisladas que

se aproximan débilmente a los acontecimientos dramáticos internacionales pero que no son capaces de trazar un proceso claro. De allí que la forma y la cuestión de estas expresiones provincianas se transforman demasiado bruscamente de un texto a otro y de uno a otro autor: como si cada uno de estos acontecimientos dramáticos tuviese que esfumarse junto a su propia sombra y sin dejar rastro alguno.

Y esta constante agonía que la gente del interior tiene con su dramaturgia también se traslada a los grupos y a las experiencias; entonces, jamás hay un antes y todo debe comenzar con cada grupo, con cada autor y con cada trabajo. Porque cuando un dramaturgo porteño escribe tiene detrás muchas sombras, pero cuando lo hace un autor provinciano, se ve obligado a inventarlo todo o a tomar prestado. Y tal vez ha llegado el momento de que la gente del interior nos apropiemos de todo aquello que llamamos "rioplatense" como de aquello que viene de más allá del mar, pero de una manera saludable y no forzando experiencias, incorporando todo lo que se adapte libre y vivamente a nuestros equipos, a nuestras experiencias y a nuestros públicos. Y si esto acontece, tal vez descubramos que de todos los lugares y de todos los tiempos hay aventuras teatrales que pueden reflejarse en nuestro espejo.

Por último, cabe aclarar que nuestra preocupación por la existencia de una experiencia teatral demasiado influenciada, no obedece a la negación del criterio de universalidad teatral, sino a la convicción de que se hubiese podido gestar una experiencia mucho más auténtica en la medida en que los grupos del interior hubiesen sabido aplicar un estilo más original sobre los textos ajenos y un perfil más propio sobre sus textos.

Porque ese teatro de provincias eligió el camino de "la camisa de once varas" realizando trabajos que intentaban emular a las grandes capitales y, en ese proceso equívoco, perdió la posibilidad de ser otra alternativa del teatro nacio-

nal y se convirtió en un mero pariente pobre que vive heredando las ropas ajenas.

En cambio si hubiese sabido hacer uso de sus debilidades (su amateurismo, su soledad) hoy podría estar a las puertas de un lenguaje cuyo color fuese imagen de su realidad; realidad que, por otra parte, toma diversas formas en sus distintas regiones.

Por eso es que cuando un equipo del interior elige su verdadero destino creador y lo expresa con todos sus vicios y sus virtudes, el primero en aplaudirlo es el público y la crítica de Buenos Aires. Porque, en ese caso, se ha provocado un pequeño golpe de aire puro que refresca a todo el teatro nacional.

6. Complejos provinciales

El teatro de imitación e impotencia que se produce en el interior no es casual, obedece a un profundo complejo de inferioridad que tiene el provinciano con respecto a Buenos Aires en todos los órdenes de la vida. Pero en el teatro, como en otras disciplinas colectivas, la situación se agrava con las opiniones de ciertos especialistas que fomentan este complejo. Porque en sus comentarios no cesan de establecer comparaciones entre lo que se hace en el interior y lo que nos muestra Buenos Aires; comparaciones que en muchos casos son inevitables pero que, en otros, son producto de la obsesión de esa crítica por las experiencias capitalinas. Y a tal punto que, si alguna creación teatral de la provincia alcanza trascendencia por sus valores artísticos, estos especialistas no se detienen hasta descubrirle todos los parentescos posibles con los trabajos porteños. Porque es evidente que, para ellos, si algo provinciano está bien es porque ha sido "inspirado" en Buenos Aires. Y jamás se arriesgarán a hablar de talento o de genio hasta que ese trabajo no haya sido "bendecido" por la crítica capitalina.

Desgraciadamente estos críticos que están atornillados a las columnas de los diarios provincianos en muchos casos son la única opinión de toda una ciudad y esto los torna mucho más peligrosos. Porque impiden que se difunda un teatro donde se lleva a cabo una experiencia genuina y, en la mayoría de los casos, se dedican a ensalzar a aquellos plagiadores que hacen de la copia un arte.

Pero también la gente de teatro provinciano tiene su culpa en este complejo de inferioridad porque hay actores y directores que buscan descaradamente en los espectáculos capitalinos el producto consagratorio. En cuanto a los directores, están aquellos que van periódicamente a la Capital Federal para traerse la puesta en la cabeza y el texto bajo el brazo. Igual que aquellos directores porteños que cruzan el Atlántico con el mismo fin. Y unos y otros, defienden sus actos hipócritas con el trillado lema de la universalidad. Pero lo que ninguno de estos señores parece comprender es que un verdadero creador no necesita moverse de su lugar para tener parientes en todas las latitudes, porque las semejanzas estéticas se dan por razones más profundas que la mera rapiña. Y en cuanto a los actores, en todas las ciudades importantes del interior hay réplicas bastardas de los actores porteños consagrados. Son divos provincianos que imitan a la perfección a sus favoritos y se toman el trabajo de calcarle los tonos, las inflexiones, los gestos y los movimientos como si la personalidad dramática fuese algo que se vende en un comercio del ramo.

En una palabra, en cada ciudad del interior existe un bastión imitativo del teatro capitalino que nos obliga a presenciar repeticiones deslucidas y que nos termina por hacer creer que ésa es nuestra forma y nuestro contenido.

Entonces, los grupos del interior, en su gran mayoría, no superan la barrera de la estereotipia capitalina.

Por eso es que en la medida de que las pequeñas islas creativas se vayan multiplicando con el tiempo, alcanzaremos

nuestro continente; un continente con accidentes y formas que ya se han visto en otras latitudes, pero un continente nuevo, con su propia plataforma.

Y aunque sabemos que es difícil encontrar la libertad del acto de creación por estas provincias perdidas del Sur, no nos queremos detener en nuestra pretensión. Porque, de lo contrario, vamos a vivir bajo la arquitectura de otra cultura y sin animarnos a sumar ese pequeño detalle que hasta el hombre más simple del mundo suele volcar, como una burla ingenua, en el universo de los otros.

Porque el hecho de ser un país cosmopolita, una cultura cosmopolita y un teatro cosmopolita, no nos impide imaginar que en el fruto que estamos compartiendo (el país, el mundo) hay un sabor incomparable (la ciudad, el equipo).

7. Aciertos fugaces

Cada ciudad de las diversas provincias argentinas guarda un recuerdo de un viejo éxito teatral que hizo que un par de muchachos rompiera la valla de lo previsible y alcanzara una dimensión inesperada. Ese acierto nunca fue casual, sino que se produjo por el talento y la voluntad del conductor del grupo, por lo compacto del equipo, por el trabajo intenso durante un buen tiempo o por un texto que nace como coronación de una serie de búsquedas y experiencias.

En Santa Fe, los ejemplos fueron varios y diferentes. En la década del sesenta el hecho infrecuente se gestó alrededor del Teatro de los 21, un grupo que recorre Latinoamérica con textos propios y con versiones singulares de otros textos. En la década del setenta, fue el Grupo 67 quien llega a una gira europea con una experiencia fuera de lo común: Yezidas. Y en la década del ochenta, es el Equipo Llanura con su puesta de "El Jorobadito" quien sorprende a los porteños en el Teatro Abierto 1982.

Cualquiera de estas empresas citadas tienen un denom-

nador común: objetivos claros. Y esos objetivos pasan por el intento de crear una dramaturgia propia y un lenguaje de equipo. Pero después del esfuerzo inusitado, estas experiencias naufragaron y allí nace el conflicto irresuelto hasta hoy.

8. Factores de la inconstancia

La inconstancia de los teatros del interior es otro problema francamente alarmante.

En la Ciudad de Santa Fe, por ejemplo, en treinta años de teatro independiente se constituyeron ochenta y cuatro grupos (54 en los primeros quince años y 30 en los últimos quince años), siendo ésta una cifra auspiciosa; pero si analizamos el promedio de elencos por año (generalmente no sobrepasan los diez y muchas veces ni siquiera los cinco), nos daremos cuenta de la profunda inconstancia que reinó en el movimiento independiente. Porque la mayoría de estos teatros tienen un tiempo de existencia que va de los dos a los tres años, por lo tanto no alcanzan a madurar como equipo cuando ya desaparecen. Pero vale la pena subrayar que el único trasfondo no es la permanente disolución de los elencos sino la constante pérdida de actores y técnicos que ocasiona una planta profesional siempre inexperta y transitoria. Y a raíz de esta inconstancia, los equipos de trabajo nunca son lo suficientemente sólidos como para alcanzar un nivel aceptable.

Entonces ocurre que todas las buenas intenciones y el talento empleados se van desdibujando hasta tornarse deficiencias insalvables. Porque la inconstancia impide la profundización de un lenguaje grupal y de un crecimiento actoral, así como la presencia de una crítica y un público "entrenados" como para alimentar la experiencia.

Los hacedores y los proyectos de estos hacedores del teatro del interior nunca alcanzan la antigüedad suficiente como para que la empresa que desean llevar a cabo sean experimentadas hasta sus últimas consecuencias. Por eso no

es casual que cuando los grupos teatrales logran sostenerse un tiempo prudencial (En Santa Fe aconteció con Teatro de Arte, Teatro de los 21, Teatro Epoca, Grupo 67, Los Mamelli y Equipo Llanura), los resultados suelen ser superiores a los normales.

Pero esta inconstancia no será fácil de erradicar porque sus causas más profundas están enclavadas en el corazón mismo de la realidad social y cultural del interior del país. Ya que el teatro en las provincias (sobre todo cuando busca inquietar) es marginado y perseguido por los distintos sectores de poder. En el interior argentino el teatro sigue siendo un triple pecado: "pecado moral, pecado ideológico y pecado generacional".

Los factores de la inconstancia son infinitos pero buscaremos enumerar los más sobresalientes:

1. La condición amateur del teatro independiente que transforma a la actividad escénica en una experiencia pasajera, propia de los años de juventud.

2. La escasa importancia que le da el medio en relación a otras artes y otros oficios.

3. El concepto hostil que aún conservan del oficio teatral los núcleos familiares, los entes oficiales y la opinión pública en general.

4. La calificación, cada vez más acentuada, de arte minoritario que tiene el teatro en nuestro país.

5. La sombra amenazante y permanente de un teatro porteño más desarrollado y mejor difundido.

6. La ausencia de un real compromiso en el seno mismo del movimiento teatral del interior.

El primero de estos factores enumerados (la condición amateur) es imposible de modificar por el momento, pero puede ser salvado como inconveniente en la medida en que la gente de teatro olvide su costado negativo y se preocupe en afianzar el lado positivo: la libertad de creación que otorga

el amateurismo y la posibilidad de hacer de ese amateurismo una tarea seria, constante y de profundización en todos los aspectos.

El segundo y el tercer factor (el desinterés y la hostilidad del medio) deben ser enfrentados sin prejuicios y aún a costa de quedar más marginados todavía. Porque del compromiso y la convicción del coeficiente nace la valoración del oficio. Y cada uno de estos hombres experimentados sabe que la lucha será ardua y minuciosa, con el fin de ir ganándole terreno a la arbitrariedad. Porque, en principio, la sociedad provinciana desprecia de sus creadores y se hacen necesarios muchos ejemplos para superar esa visión enquistada.

En el cuarto factor será indispensable revertir la situación dada. Y en lugar de aprobar pasivamente esta condición minoritaria del teatro en las últimas décadas, será esencial intentar otras fórmulas que lo tornen popular y compartido. Por algo Brecht decía que era necesario darle la pasión del estadio deportivo y Artaud, la verdad del asesinato consumado. En nuestro país el camino está siempre abierto porque se trata de una cultura adolescente.

El quinto factor (la sombra del teatro porteño) será inmodificable en la medida en que el país se vea avasallado por un centralismo desproporcionado. Y es por eso que el único camino cierto es la realización de una experiencia original, de un teatro diferente, que se alimenta de su amateurismo solitario y saludable.

Y el sexto y último factor citado (la ausencia de compromiso) deberá combatirse internamente, impidiendo que todos los otros factores den por tierra con la labor de un verdadero teatro de provincias. Porque el teatro del interior, en estos años difíciles, depende exclusivamente de sus hacedores y de sus públicos.

Otro digno de la inconstancia sucede en el corazón del hecho teatral: la vida del montaje.

Los montajes provincianos obtienen su certificado de

defunción el día del estreno. Y después del estreno, sólo se acumulan vicios, estereotipos, encasillamientos y pautas que dictan el público y la repetición, pero nada se modifica o se revisa, como si el trabajo ya estuviese congelado y no tuviese posibilidades de crecer.

Los ensayos de mantenimiento son tiempos muertos donde los actores repiten textos y movimientos (con sus correspondientes “morcillas” y “clisés”) hasta que el campo abierto de los primeros ensayos se mete en un callejón sin salida y desemboca en una jaula retórica. Entonces los grupos se conforman con la primera impresión que ha causado el producto y no son capaces de comprender que aún es posible realimentar la experiencia hasta sus últimas consecuencias.

Cuando el espectáculo es un fracaso, los equipos se refugian en el silencio y esperan ansiosamente el momento de abandonar el barco. Y cuando el espectáculo es un éxito, se encierran en lo logrado como si fuese la única verdad posible y sostienen el producto bien aislado de toda contaminación o descubrimiento.

De esta manera, después de las primeras funciones, en uno y en otro caso, ya no hay más nada que decir o hacer, salvo lo establecido. Y jamás se investiga a fondo por qué algo ha tenido resonancia o por qué no la ha tenido. De allí que lo realizado no servirá en el futuro, salvo oscuramente, para seleccionar una forma y una temática en relación a lo acontecido. Entonces, en el próximo espectáculo el criterio de selección volverá a basarse en el azar, el gusto personal o la casualidad.

Como consecuencia de esta inconstancia se producen repertorios arbitrarios y procesos desajustados con relación a la realidad circundante (incluida la del propio grupo). Y es por eso que todavía el teatro del interior sigue caminando de la mano de lo imprevisto.

Otro factor de la inconstancia en el teatro del interior

fue el espíritu "de entrecasa" que siempre primó en los independientes.

Primero fue la condición transitoria de sus integrantes (muchos estudiantes) lo que motivó un acercamiento fugaz y relativo al oficio. Después fue el carácter amistoso y familiar de los grupos que suplieron a los estudiantes lo que frenó el crecimiento esperado. Y finalmente fue la avalancha de "corazones solitarios" lo que acrecentó ciegamente el número de integrantes en los elencos, pero no para enriquecer los equipos sino para quitar tiempo a los verdaderos hacedores en preparar aprendices que desaparecían velozmente. Y a tal punto se han dado estas mudanzas de equipos que podemos decir que, en treinta años de teatro independiente, hemos visto pasar un gran ejército desorganizado por los escenarios de las provincias argentinas. Sin embargo, en oposición a la actitud incierta de la mayoría, siempre existieron algunos integrantes (generalmente "los cabezas" de grupo) que entregaron su tiempo y su talento de una manera incomparable y contra todos los riesgos que implica comprometerse con una tarea no rentada y combatida. Pero los actos heroicos de estos últimos no alcanzaron para sostener y alimentar el crecimiento de la empresa, sino tan sólo para hacer que la misma no desapareciera o fuera devorada por tantas fuerzas opuestas. Y estos reales trabajadores del teatro del interior han logrado en muchos casos un grado de profesionalidad envidiable; sin embargo, el maldito complejo de inferioridad ha impedido valorar a esos creadores y, generalmente, los ha expulsado hacia las grandes ciudades. Y aquí como allá, aquellos hacedores que conservan su dignidad, siempre se enfrentan con un dilema que hace del teatro un acto metafísico.

Cualquiera que haya vivido la época de apogeo del sesenta no se conformará con todas las explicaciones posibles sobre la parálisis de ese movimiento que asomaba con tanto futuro. Pero las explicaciones están. El medio ambiente y los factores de poder fueron el gas letal que contuvo al teatro

del interior. La fecha clave de esa detención: la asunción de Onganía al poder y el nacimiento de una época de oscurantismo (situación que se repite cíclicamente en la historia contemporánea argentina). Porque, desde entonces, se cerraron las puertas oficiales (que nunca estuvieron del todo abiertas) y las sucesivas crisis morales, sociales, políticas y económicas, acorralaron a la actividad dramática de los independientes como se acorrala a un animal joven e inexperto. Y como si esto fuera poco, los gobiernos militares que se sucedieron desde entonces, a través de sus funcionarios menores, combatieron a nuestro teatro con una política de "espaldas silenciosas" y nosotros, que éramos demasiado inocentes, no supimos interpretar "esa distracción de los funcionarios" y nos empeñamos en ser escuchados cuando lo correcto era seguir hablando al margen de ese silencio, instrumentando un movimiento marginal que se nutría en su indulgencia. Pero tenía que llegar la década del setenta para que recién aceptáramos nuestro destino marginal y privado. Porque así fue antiguos independientes; y esta nueva generación tuvo más como surgió una nueva generación teatral que relevó a los conciencia de las adversidades puesto que nació cercada por ellas; los jóvenes aprendices del setenta no conocieron ningún tipo de apoyo y eso los abrazó más fuertemente a su oficio.

Por eso hoy, cuando está intentando renacer aquel movimiento contradictorio, es necesario aceptar esa inconstancia amateur como uno de nuestros pecados capitales y saber transformarla de "camisa de once varas" en "el oro de nuestras debilidades".

Para vencer esa inconstancia que genera un acontecimiento permanentemente inmaduro, tal vez sea prudente volver sobre antiguos montajes y sobre antiguos proyectos para reescribirlos hasta conocer la verdadera medida de nuestras limitaciones. De esta manera, tal vez se supera la fugacidad del amateurismo y se profundiza un compromiso estético que no ha sido elegido al azar. Y, entonces, más de un equipo

del interior verá caer las sucesivas máscaras que ocultaron a ese acontecimiento único que en cualquier parte del mundo se denomina "teatro".

La repetición de experiencias anteriores (con nuevas ópticas, por supuesto) puede llegar a ser un hecho fundamental para superar ese producto timorato que suplanta al proyecto inicial de muchos montajes. Y es muy probable que, en ese retorno, se alcance una estatura considerable. Porque los hacedores teatrales, generalmente muy próximos a la ligereza del mero voluntarismo, pueden llegar a alcanzar de esta manera un grado de profundización que es propiedad de otras artes más solitarias.

Entonces se imaginan ustedes a aquellos antiguos muchachos que en lucha prejuiciosa caían derrotados por aco-taciones naturales y por concepciones interpretativas sumamente extranjeras, retomando el viejo camino pero con la sabiduría que le han dado por igual teatro y vida. Se imaginan un hecho teatral ahora sí inesperado, ahora sí dueño de sus propias circunstancias y ahora sí consciente de todos los fantasmas que aguardan en la escena desierta. Sin duda que el resultado sería otro, mucho más proclive a la creación que a la simple representación de una creación ya cristalizada. Porque en teatro no hay Shakespeare que valga y todo nace (o muere) con la primera imagen que nos damos de esa historia que no es nada hasta que llega a ser contada.

Este intento, que por ahora tan solo imaginamos, nos puede preparar un fruto maduro. Un fruto que, después de pasar por tantos fuegos, sea lo suficientemente cierto como para conservar ese saber primero que se irá metamorfoseando tantas veces como sea necesario.

Como se puede deducir fácilmente, a la inconstancia no he hecho otra cosa que contraponerle constancia.

Es decir, no sólo convocar graciosamente sino también tener el coraje y la responsabilidad de convivir con esos fantasmas que hemos elegido para alcanzar un oficio.

9. La camisa de once varas y el oro de las debilidades

“La camisa de once varas” es un teatro que no nos corresponde: obras que nos agobian con su peso, montajes que nos doblegan con sus exigencias, personajes que no se adecuan a nuestros actores y lenguajes que nos encierran en la jaula de la retórica. “La camisa de once varas” es aquella experiencia que nos asfixia porque, en ella, nuestros equipos no respiran libremente y acaban sepultados por una estructura que no se ciñe a ellos. Y el producto de “la camisa de once varas” son espectáculos que no alcanzan a ser traducidos al lenguaje del teatro del interior y que se nos presentan como “falsificaciones”.

“El oro de las debilidades” es el resultado contrario: un teatro hecho al cuerpo de los equipos del interior: donde se capitaliza la juventud, la simpleza, la inexperiencia, la soledad, la pobreza y el aislamiento: un teatro cuyo resultado es intranferible: un acontecimiento que guarda todas las resonancias posibles pero que es inimaginable fuera de su ámbito.

A diferencia de “la camisa de once varas”, donde lo dominante es el texto original y su puesta arbitraria, en “el oro de las debilidades” lo único dominante es el montaje colectivo (donde prevalecen las necesidades actorales, técnicas, ambientales y de dirección; es decir, las necesidades del equipo). Porque cuando se produce “la camisa de once varas” es porque el resultado se ha limitado a reproducir el original con todos sus antecedentes inamovibles (las formas previstas para su representación); mientras que cuando se produce “el oro de las debilidades” es porque el resultado ha dado lugar a todas aquellas novedades que introducen el equipo y las circunstancias especiales de ese fenómeno artístico (las formas imprevistas de la representación). En el primer caso, el hacedor corre detrás de una antigua imagen ajena; en el segundo caso, la imagen insospechada va siendo descubierta en cada acto del hacedor.

En una palabra, lo que se busca con aquel teatro que asume sus particularidades (generalmente debilidades) es un fruto inesperado.

Porque ese teatro de "el oro de las debilidades" no atraparé al actor con un texto endurecido por la distancia y la traducción sino que el mismo texto saldrá modificado por la respiración de ese actor. Y ese teatro no caerá en un montaje donde el actor es doblegado por convenciones que le son extrañas, sino que el montaje surgirá libremente de todo lo que el actor ha sido capaz de descubrir en su fuero interior o en las sugerencias de una dirección abierta. Y será un teatro que no se someta a concepciones distantes sino a la realidad del grupo y su contexto, un teatro salvaje que se hace con la certeza de lo generalizado pero sin dejar de nutrirse de la verdad de lo particularizado. Entonces se parecerá a eso que admiramos de los lugares remotos: su costado genuino. Porque es cierto que estamos hechos de semejanzas, pero también es cierto que en todos nosotros siempre hay algo único.

Pero volvamos sobre los datos que hemos recogido de la vida teatral santafesina que va de 1950 a 1980 y tratemos de ver hasta que punto se ha ido dando el salto de la camisa de once varas al oro de las debilidades.

Entre 1950 y 1955 las piezas estrenadas fueron principalmente clásicas, prevaleciendo textos de excesiva magnitud dramática para el carácter estudiantil de aquellos grupos: "Antígona", "La casa de Bernarda Alba", "La vida es sueño".

Entre 1955 y 1960 el movimiento independiente comenzó a seleccionar su material dramático con un criterio apropiado al nivel alcanzado por sus elencos y construyó espectáculos donde prevaleció lo colectivo en detrimento de lo protagónico: "La hermosa gente", "Nuevo pueblo", "Historias para ser contadas".

Entre 1960 y 1965, la época de apogeo de los independientes, el teatro santafesino se anima a buscar por primera

vez un perfil más nítido de su lenguaje a través de autores propios: "En el andén", "Tres en el centro de la tierra", "Alto y verde matrimonio".

Entre 1965 y 1970 los primeros síntomas de crisis y decadencia se confunden con el alto potencial alcanzado por su gente de teatro, y esta extraña situación provoca un repertorio rico pero bastante desarticulado, una suma de experiencias en todas las direcciones antes de caer en el éxodo: "Esperando a Godot", "Terroros y miserias en el Tercer Reich", "Yezidas".

Entre 1970 y 1975, los pocos equipos que quedan retoman la marcha hacia un lenguaje que les pertenezca, pero demasiado obnubilados por la furia de la creación colectiva y la participación directa en los acontecimientos políticos y sociales del momento, producen una dramaturgia plagada de esquematismos, un lenguaje de mucha apariencia pero de poca trascendencia: "Qué pasó con las invasiones inglesas", "Comunión", "Free play".

Y ya entre 1975 y 1980, la búsqueda de un lenguaje propio encuentra una pequeña vertiente que con el tiempo puede agrandarse, esa vertiente (identificada con una corriente que también se ha dado en Rosario, Córdoba, Tucumán y otras ciudades importantes del interior) es la libertad actoral que recrea los textos y los torna "locales": "Feraí", "En altamar", "Zapatones", "El Jorobadito".

Pero es evidente que en el teatro del interior aún se está en la búsqueda de un repertorio más coherente y enraizado con los factores que lo motivan: realidad, público, equipo de trabajo. Porque hasta el momento las razones que motivan la elección de la mayoría de las obras que se estrenan son demasiado superfluas y dependen, no de esos factores citados, sino de ocasionales influencias que se van entremezclando con pretensiones excesivamente privadas.

Pero bien podemos decir que es a partir de la década del setenta (de la crisis más profunda del país) que la gente

de teatro de las distintas provincias argentinas comprende claramente la necesidad de fortalecer su realidad haciendo un teatro de pertenencia: con la mirada puesta en los deseos y las posibilidades de sus hacedores y en los deseos y las necesidades de sus seguidores.

El actor y director santafesino, Chiry Rodríguez Aragón, lo expresa claramente en una nota de 1970:

“Entonces deducimos la necesidad de un nuevo actor. Un actor persona. Un actor que se exprese. Que exprese sus propios contenidos. Un actor creador, como es creador el artista”. — El Litoral - Santa Fe - 1970.

En una palabra, asumir un amateurismo saludable. Ser capaces de trascender a partir de nuestra pobreza y en razón de nuestra originalidad. Con textos e ideas propias o ajenas, pero con resultados irrepetibles.

De ese modo estaremos en condiciones de capitalizar nuestras virtudes y nuestras debilidades. Y crecerá el actor, el director, el autor, el equipo y el lenguaje del interior. Porque ya la atención creativa no divagará por otras latitudes y se concentrará con aquello que congenia con nuestro ámbito. Y nuestro teatro provinciano ocupará un lugar en la realidad.

Pero esta vez (aunque asumamos la condición de independientes, vocacionales y experimentales) no caeremos en los mismos errores de las décadas anteriores, porque ahora sabemos que ser independientes no significa ser selectivos, que ser vocacionales no significa ser improvisados y que ser experimentales no significa ser inaccesibles.

Y esta vez buscaremos revitalizar esas características con la intención de llevar hasta sus últimas consecuencias una experiencia que aún padece nuestras propias limitaciones.

Porque el teatro del interior parece querer comprender, definitivamente, que él es el único responsable de su propio rostro.

Pero volvamos otra vez hacia los datos del pasado y aden-

trémonos en los años de apogeo de los independientes para saber qué ha sido recorrido y qué falta por recorrer.

Los años de apogeo del teatro santafesino (y tal vez del resto del interior) comienza alrededor de 1957 y se extiende hasta 1966 ("El meridiano de la cultura pasaba por Santa Fe", según Canal Feijó) con una actividad incesante: grupos, montajes, giras, temporadas, festivales, concursos, escuelas, charlas, cursos, asociaciones, promociones y ciclos radiales. Y en esos años dorados, son muchos los hombres de teatro del interior que comienzan a vivir de su oficio. El teatro ocupa un lugar concreto en la realidad nacional. El movimiento independiente, apoyado por la cultura oficial de aquellos años, se transforma en el nuevo teatro argentino.

Pero a pesar de este valioso panorama el teatro provincial vivirá una crisis inesperada en muy poco tiempo. Porque con el final de un lapso democrático se produce la recesión cultural que nos atrasará bruscamente. Entonces comienzan los éxodos y las deserciones; la ceguera política de los años venideros dará por tierra con la nueva generación artística argentina; y en todo el interior, el teatro se transforma en un fantasma.

10. Entre el apogeo y el éxodo

Si volvemos la mirada sobre el apogeo de aquellos años nos daremos cuenta de que en esa época hay un sostén esencial: el infrecuente apoyo oficial. Y es evidente que, en la medida en que el Estado se preocupa por fomentar la actividad cultural, esa actividad crece y se enriquece de manera inmediata. Desgraciadamente la costumbre de nuestros gobiernos es muy contraria al apoyo y en lugar de generar, detiene.

Los años que van de 1958 a 1966 son un ejemplo y una prueba cabal del valor increíble de ese apoyo; porque en esa época, la cultura argentina se enriqueció notoriamente. Pero entre esas pequeñas islas se extiende un territorio demasia-

do repetido de funcionarios "aduaneros" que viven en el silencio de una cultura muerta.

Y después del apogeo: los éxodos.

Un número incalculable de hacedores que se han dispersado por el mundo añorando a sus provincias, pero ya dispuestos a colmar los cuadernos de una cultura del destierro.

Y si alguna vez ocurre que en estas provincias desoladas el arte puede ocupar un lugar real, entonces aquellos tal vez retornen al ámbito del que no tendrían que haberse alejado nunca, pero del que debieron salir a la fuerza.

Los éxodos, en estas provincias del interior argentino, son fugas. Fugas de la incomprensión, del fracaso y de la impotencia.

Porque en nuestro interior, en el teatro al menos, nadie puede señalarnos si algún día partimos, porque antes de hacerlo, es muy probable que hayamos golpeado muchas puertas y nadie nos haya escuchado.

Pero antes del éxodo, antes del viaje sin regreso, los hacedores del apogeo intentaron una última salida para no emigrar: la profesionalización.

Los independientes, que hasta ese momento habían sido fieles al grupo estable, comienzan a constituirse en cooperativas de trabajo transitorias para lograr subsistir con sus montajes.

Entonces comienzan a tener en cuenta los gustos de un público más amplio para responder con el producto correcto. Así es como se realizan espectáculos con ribetes musicales y coreográficos ("Lady Godiva" alcanza un éxito inusitado que aún no ha vuelto a repetirse en el teatro santafesino; algo semejante a los espectáculos de Miguel Iriarte en Córdoba) para atraer a un público menos pretensioso. Pero la realidad les demostró rápidamente que aquel no era el momento adecuado para vivir del oficio en las provincias. Y como aquella gente de teatro había crecido en forma exagerada para el medio, comprendió que había llegado la hora de buscar otro

ámbito donde continuar y acrecentar la experiencia. Y la pronta frustración de la profesionalización aceleró el éxodo.

Estos éxodos, que siguen sin importar a la opinión pública y a los factores de poder, han sido heridas muy graves en nuestra cultura.

11. La generación de recambio

Si el teatro del interior no ha desaparecido después de tantas crisis es porque su base es casi irreductible: la juventud.

El teatro de las provincias es ante todo un teatro joven.

Por eso ese teatro sin ceremonias, con la alegría del club y el placer del juego, deberá sortear mansamente las convenciones canonizadas del otro teatro y hacer un teatro que encuentre sus propias reglas en medio de la libertad que le ofrece su ámbito aún virgen al oficio milenario.

Por otra parte, el teatro padece de solemnidad en todos los rincones del mundo, lo cual justifica aún más este deseo profundo de liberarse de tanta memoria y hacer un teatro de realidades propias y no un teatro de antepasados ajenos.

Esta generación de recambio que nace en la crisis más profunda y en la represión y el autoritarismo más paralizante, tiene en la década del setenta la situación oportuna: un aislamiento del resto del mundo que la obliga a inventarlo todo y a valorar sus mejores antecedentes; aquellos antecedentes que los primeros independientes no fueron capaces de capitalizar por estar demasiado ocupados en todo lo que le llegaba libremente del resto del mundo.

Y aunque parezca paradójico, la recesión obligada por los gobiernos militares al teatro del interior le valió para buscarse en soledad. Y esa generación del setenta inicia un bosquejo (a través de variadas experiencias escénicas) de dramaturgia y lenguaje provinciano.

12. Males heredados

Y como una valiosa generación se había esfumado, llegó el momento de constituir una generación de recambio. La solución se encontró en los talleres y escuelas de teatro, donde los estudiantes fueron los que debieron aceptar el desafío y crecer aceleradamente para cubrir el vacío.

Desde 1966, en adelante, la formación de un nuevo plantel actoral fue de sustancial importancia para el teatro del interior. Y así es como durante varios años, mientras las temporadas se van despoblando de espectáculos, el número de alumnos de teatro es sumamente elevado para las posibilidades reales del medio (En Santa Fe, por ejemplo, en el año 1969 hay varios cursos actorales que reúnen a más de doscientos alumnos).

Pero desgraciadamente el trabajo de formación teatral en las ciudades del interior es otra experiencia no resuelta. Porque esas escuelas y talleres de aprendices no parecen funcionar en relación a las necesidades del medio y a las pretensiones de sus aspirantes sino que parten de lo que el grupo o el maestro quieren lograr con ese aprendizaje. Entonces, la mayoría de estos trabajos formativos no llegan a buen puerto y todo desemboca en deserciones masivas y clausuras inesperadas. Pero hay que aclarar que esta frustración pedagógica de la gente de teatro del interior no sólo depende de sus propios errores sino también de los impedimentos económicos y espirituales que provoca el medio.

De todas maneras, lo cierto es que las escuelas existentes no funcionan con la seriedad, profundidad y equilibrio necesario; y toda esa ausencia de armonía deriva de la constante inestabilidad de los mentores; **por lo tanto, es natural** que si los grupos teatrales y las instituciones oficiales que regentean estos centros de formación están siempre abrazados por la incertidumbre, acontezca lo mismo con aquellos que son meros receptores de la experiencia.

Para graficar la suerte de los estudiantes de teatro en el interior podemos decir que son conejos de indias que viven saltando de un experimento a otro y sin saber para qué; de allí que son “alumnos que pagan su cuota” hasta el primer mes, “casi integrantes del elenco con ciertas responsabilidades” a los tres meses, “parte interesada de un conflicto” a los seis, “salvadores del grupo” a los nueve y “desertores bastardeados” al terminar el año. Entonces huyen del teatro o se transforman en portadores de un aprendizaje conflictivo que no tiene nada que ver con la pronta realidad teatral que les tocará vivir. Porque en esto tampoco los modelos utilizados fueron adaptados a las circunstancias provincianas y el alumno aprende en el curso más de lo que aplicará en su trabajo o menos de lo indispensable, pero nunca lo justo. Y lo peor es que aquellos que llegaban a completar su curso, por lo general seguían pensando en el teatro como un trampolín personal, pero jamás en función comunitaria que sepa ser herramienta inquietante de la sociedad.

En cuanto a la metodología de estas escuelas y talleres, las fallas han sido muy profundas, porque la mayoría (apuntaladas en los más diversos métodos y corrientes) no supo alcanzar un par de necesidades esenciales que son comunes a todas las experiencias teatrales:

- El contacto con los otros
- El hecho vivo
- La capacidad de adaptación
- La convicción en el juego
- La libertad expresiva
- La naturalidad indispensable
- La originalidad esperada
- El espíritu de autocreación
- La visión crítica y totalizadora
- La claridad ideológica

El contacto con los otros: Se hablaba hasta el cansancio de un teatro que se basara en el trabajo de equipo pero una vez en el escenario la realidad era muy distinta; aparecían aprendices con los mismos vicios de los profesionales pero más desguarnecidos que estos; actores jóvenes que caían en las concepciones de un teatro viejo donde reinaban el personalismo, el aislamiento y el racionalismo a ultranza como expresiones de los defectos prototípicos de nuestra idiosincrasia.

El hecho vivo: En cuanto al hecho vivo que es el teatro (su carácter de rito, fiesta o juego) quedaba sepultado en la ceremoniosidad de los trabajos, porque la preocupación por respetar convenciones era más fuerte que los hallazgos grupales. Y, de este modo, el sentido de juego, la libertad expresiva y las amplias posibilidades de todo aquello que fuese el uso de la imaginación abierta quedaban relegadas, olvidadas y suprimidas en la última etapa de los trabajos, como si el acercamiento al hecho público nos obligara a desentendernos de todo aquello que tiene forma de riesgo.

La capacidad de adaptación: La capacidad de adaptación y la verdad escénica que exige todo tipo de montaje son otros de los grandes ausentes en estos centros formativos, porque no se busca la verdad en el ámbito donde acontece el hecho teatral sino en un lugar abstracto y literario, y no se realizaron adaptaciones que se tocaran con la realidad sino adaptaciones que se tocaron con las supuestas formas convencionales del género y del autor representado.

La convicción en el juego y la libertad expresiva: Son monedas bastante ausentes de las escuelas y talleres. Y el actor títere, proclive a las meras repeticiones y a las formas esquemáticas y arquetípicas, impidieron la búsqueda de lo imprevisto que hay en cada oficiante y la creación de un teatro hecho por actores creadores.

La naturalidad indispensable y la originalidad esperada: Estos componentes esenciales en una buena interpretación fueron siendo descartados por una falsa fidelidad a los conocidos métodos actorales. Entonces, más de una vez, el aprendiz perdió su naturalidad y originalidad (es decir, su identidad) en pos de supuestos sustitutos metodológicos.

El espíritu de autocreación: Toda la ortodoxia por distintas metodologías (como hemos visto en los puntos anteriores) ha impedido este espíritu de autocreación que hubiese ayudado vivamente a construir un lenguaje propio tanto en el actor como en el grupo.

La visión crítica y la claridad ideológica: Esa visión crítica e ideológica que hace que un creador o hacedor sea capaz de interpretar en profundidad lo que está expresando, es otro ausente en la formación de ese actor-alumno de las escuelas del interior: porque no hay una visión totalizadora, un estudio sistematizado y un conocimiento serio del oficio y de la realidad.

En consecuencia, estos centros de formación naufragan en varias aguas:

a) La formación actoral meticulosa y retórica (por lo general de 'corte stanislavskiano") que después se equivoca porque actúa obcecadamente en una sola dirección (como si todo el teatro del mundo fuese naturalista y psicologista) y no tiene amplitud para descubrir lenguajes en relación a las épocas, los textos, los géneros y las circunstancias generales.

b) La formación teatral voluntarista y panfletaria (como si el teatro del mundo fuese solamente épico y político) que busca teñir la realidad artística con su color y su óptica, y se olvida de las mil aristas que muestra la realidad a través de sus infinitos temas y asuntos; la consecuencia es un teatro supuestamente amplio que termina en el ostracismo de su obsesión.

c) La formación esquelética y apresurada (como si el

teatro fuese un mero negocio) produce actores y actrices dispuestos a todo pero preparados para nada.

Por estas y muchas otras razones, las escuelas y talleres del interior en lugar de ser umbrales del conocimiento profundo y heterodoxo de un oficio tan cambiante, son centros de la ortodoxia y el fanatismo que se regodean con un par de verdades hasta que la realidad les demuestra violentamente lo contrario.

Porque esos ámbitos formativos no deberían ser como cerradas cofradías plagadas de máximas sino como clubes abiertos donde cada uno es dueño de apoderarse del aprendizaje como de revertirlo cuantas veces sea necesario; pero nunca es así y el que entra a una de esas escuelas sale con lo que ya se sabía que iban a darle, sale como simple portador de algo vastamente supuesto y conocido; por lo tanto, ese egresado no es preparado para ser factor de cambio en su medio sino para ser el ciego heredero de una postura inamovible.

Y lo peor es que, con este criterio cerrado de cada una de las escuelas, nadie acepta lo de los otros,, cada uno sigue con lo suyo y el tiempo corre peligrosamente para todos.

Concretamente nos hemos equivocado demasiado y, más de una vez, hemos “fabricado” principiantes que critican sin saber, analizan sin comprender y juzgan sin conocer: como verdaderos aprendices de nuestra incoherencia y de nuestro resentimiento.

Porque somos el cuerpo de un movimiento frustrado no podemos ser el alma de un arte abierto. Entonces, tenemos que aprender a enseñar pero a partir de que aprendamos a aprender.

13. El caciquismo y el equipo

En el teatro del interior siempre hubo más “caciques” que “indios”.

Ese caciquismo provinciano, muchas veces tiene que ver con la ausencia de maestros capacitados y con la inconstancia de los hacedores, pero muchas veces con las meras apatencias personales.

Parece inevitable que todo grupo provinciano esté condenado a la pronta atomización, y así el número de elencos termina siendo mayor que las fuerzas reales del movimiento en sí. Cualquier altercado parece suficiente como para que surja un conflicto y se invente un líder demasiado precario. Entonces, en poco tiempo, se saca patente de director o autor o coordinador, sin llegar a haber transitado ni siquiera lo elemental del oficio.

Però el problema no radica exclusivamente en el número de grupos o de directores existentes, sino en el hecho de que esos equipos no alcanzan a madurar lo necesario porque viven al borde de la desarticulación y el conflicto. Además el director-cacique termina dirigiendo de una manera personalista y el crecimiento del grupo pasa exclusivamente por su propia situación (que a veces es de crecimiento, pero a veces es de estancamiento). Cuando lo correcto sería alcanzar un equipo de trabajo donde todos sean capaces de influir positivamente en el mismo; es decir, un equipo donde todos investiguen, aporten, descubran y modifiquen permanentemente los resultados.

Aunque el citado caciquismo no es casual, el caciquismo es una expresión evidente de nuestra impotencia (muy argentina por otra parte) para participar en algo francamente colectivo, el caciquismo es el símbolo de nuestra inmadurez y de nuestra inconsistencia como movimiento artístico.

Entonces la mejor salida parece ser la de encomendar a un único integrante lo que debiera ser preocupación generalizada. Y así es como se pierde, día a día, la gran posibilidad de un trabajo integral, realmente de equipo.

Es por eso que durante un buen tiempo seguirán existiendo estos caciques de suerte monárquica porque los fo-

mentan los mismos grupos en razón de sus debilidades. Y por un buen tiempo, también, la suerte del teatro del interior dependerá de esos "hombres-orquesta", porque en el ánimo de ellos descansa el presente y el futuro de sus equipos.

En Santa Fe, como en otras ciudades, los ejemplos son muy claros: las ricas trayectorias de ciertos grupos claves entraron inmediatamente en el pasado con la emigración de sus cabezas directrices. Y en esto hay culpas compartidas: de sus caciques que no fueron capaces de crear herederos y de los herederos que no supieron continuar la experiencia como cosa propia.

Pero lo más doloroso de esta atomización alucinada es que obliga al teatro del interior a conformarse con equipos desparejos y experiencias distorsionadas. Aunque tal vez algún día lleguemos a comprender la importancia de una continuidad para redondear un proceso, y entonces, dejemos de lado tantas apetencias y cuestiones personales para pensar realmente con sentido de equipo y de movimiento teatral.

La respuesta concreta al "caciquismo" es "el equipo".

"Equipo" es aquel grupo donde sus integrantes cotejan naturalmente sus experiencias, necesidades e intereses. Un grupo donde todos (actores y técnicos) tienen una actitud activa para con la creación y de la suma constante de sus ideas y propuestas se van esbozando las conclusiones grupales.

Esto da como resultado un proceso abierto de trabajo que puede metamorfosearse tantas veces como sea necesario. Y la responsabilidad de cada uno no termina en su área específica sino que se hace presente en todos los aspectos del trabajo total. Razón por la cual la experiencia grupal se amplifica y alimenta constantemente con los descubrimientos conjuntos e individuales del equipo.

El equipo, además de ser la forma más productiva de trabajo, es el reflejo correcto de un teatro que pretende basarse en el crecimiento colectivo a través de la forma grupal. Pero para alcanzar ese equipo deseado es necesario que todos

sus integrantes se propongan obtener una formación integral: manejo intenso de las herramientas interpretativas, conocimiento profundo de las corrientes teóricas que configuran el teatro contemporáneo, vasta información sobre los distintos aspectos del conocimiento humano, aproximación inteligente a las diversas técnicas que emplea el arte dramático, comprensión y solución del fenómeno teatral como hecho social y cultural. Y de ese modo, con un equipo verdaderamente apto, el teatro del interior puede intentar una proyección mayor que la alcanzada hasta ahora: un producto mejor elaborado, una mayor continuidad de trabajo y una ampliación de su radio de acción y difusión. En Santa Fe, Córdoba y Rosario, existieron en los últimos años algunas experiencias que confirman estas expectativas.

Contra esta propuesta (aún difícil de concretar en las provincias) conspiran la inconstancia, el personalismo, la inexperiencia, el medio y otros tantos males que hemos señalado como elementos perjudiciales del movimiento del teatro del interior.

Sin embargo, y a pesar de todos los inconvenientes que vuelven a la experiencia provincial casi un hecho heroico, cada día es más evidente que esta necesidad de construir equipos sólidos y competentes es la única salida trascendente para la gente del interior. Porque aquel equipo que sea capaz de construir un elenco creativo en todos los campos (actuación, dirección, técnica, investigación, producción, etc.) será el que pueda ponerse a la altura de las circunstancias y superar el eterno tufillo a improvisación que rodea y asfixia al teatro de las provincias. Y esos equipos, una vez que reúnan los requisitos indispensables, serán los que lleguen a cubrir las necesidades esenciales para ser un teatro salvaje: construcción de una dramaturgia, profundización de un lenguaje y realización de un proceso que lo defina como alternativa cierta dentro del teatro nacional.

14. Crisis con su costado positivo

¿Y en la década del setenta, década de profunda crisis nacional, se puede detectar una transformación en el teatro del interior?

Aunque resulte paradójico, la crisis que vive el país en los últimos años ha sido (a pesar de todo) un factor de cambio en el teatro independiente de las provincias. Tal vez hasta como un mecanismo de defensa ante tanta desgracia para la cultura. Porque la realidad nacional (en lo político como en lo cultural) nos ha separado bruscamente del resto del mundo y esa separación (libros que no llegaban, experiencias que no se conocían y textos que se prohibían), en lugar de paralizarnos, nos ha incentivado para que a través de la imaginación pura sepamos descubrir nuevas posibilidades hurgando nuestras fuentes (la vuelta a nuestros géneros tan caros) e iluminando nuestra realidad (el aprovechamiento de toda una mitología popular descuidada hasta entonces). Y esto, para un movimiento artístico que ha sido casi permanentemente producto y reflejo de experiencias ajenas, es un hecho auspicioso. Porque durante muchos años las franquicias políticas, económicas y culturales, nos permitieron vivir y reproducir casi al instante la respiración creadora de las grandes capitales del mundo, pero es en este momento autoritario, en este páramo obligado, cuando nos vemos provocados a recurrir a nuestras fuerzas (idea, imaginación, recurso, riesgo, descubrimiento y pasión verdadera) para realimentar ese teatro nacional que siempre ha construido sus mojonos más luminosos en el corazón del conflicto comunitario. (El sainete criollo haciéndose en medio de la avasalladora ola inmigratoria, el grotesco criollo modelándose en los años críticos del treinta y el movimiento independiente creciendo en mitad de ese cimbronazo que fue el peronismo y su apatía cultural). Entonces los actores salen a buscar su forma en todo lo que acontece más allá de las escuelas y los estilos, los directores se animan a conjugar corrientes y teorías para alcanzar la

estructura justa sobre lo que buscan decir y los autores (por fin parte viva de los equipos) descubren un espectro interminable donde antes estaba lo que dictaba rígidamente la línea demarcada por los grandes centros teatrales. Entonces, extrañamente, por detrás de lo que nos quitaron asomó lo que nos estaba haciendo falta: comprender lo que buscábamos hacer y lo que deseábamos decir por encima de géneros y estilos y corrientes.

Y en el caso de varias ciudades, donde lo anterior se exilió o desapareció, las circunstancias fueron difíciles pero finalmente favorables. Porque los equipos teatrales, integrados en su mayoría por una nueva generación, se despreocuparon de las carteleras ajenas e iniciaron una experiencia más genuina. Y el resultado fue sumamente positivo porque esos grupos del interior se dedicaron a desentrañar más libremente todas las dramaturgias y, por lo tanto, a esbozar un proceso propio.

Y de esa actitud de muchos hacedores del interior (ahora sí independientes) surgen textos, experiencias y espectáculos que están insinuando un fenómeno teatral más hecho a la medida de la realidad de sus provincias.

Los ejemplos están a la vista: una corriente cada vez más numerosa que intenta bocetar su propio rostro de teatro salvaje.

15. Las experiencias compartidas

Y al analizar en detalle estas ricas experiencias que durante la década del setenta han dado un principio de dramaturgia o de lenguaje o simplemente de independencia en la gente del interior, descubrimos que todo ha pasado por el trabajo de equipo. Porque si podemos hablar de una incipiente dramaturgia provinciana, tenemos que hablar de "una dramaturgia de equipo". Porque es él el que investiga, prueba, modela, y produce finalmente esos trabajos. No creadores

aislados que después entregan sus trabajos a otros, no. Es el hecho colectivo (con todos sus roles distribuidos y organizados: autor o guía de la palabra, músico o guía del sonido, escenógrafo o guía del espacio, actor o guía de lo provocado, y director o guía del hecho conjunto) el que alcanza, como siempre debe ser en teatro, este nuevo destino para las provincias.

Y en esto, sin pretenderlo y de la mejor manera, nos parecemos al resto del mundo. Porque así llegamos a ser, en definitiva, un teatro contemporáneo que acepta todo aquello que se ha ido internacionalizando pero sin descuidar lo que nos conduce a trazar un rostro local.

¿Y no son acaso estos principios (originalidad, riesgo y libertad) los que nos han conmovido en aquellos acontecimientos de todo tipo que hemos vivido en distintos momentos de la vida? Sí, por lo general, nuestros recuerdos y nuestros mitos se abastecen en aquellos acontecimientos que supieron provocarnos. Y es por eso que, muchas veces, en acontecimientos deportivos, religiosos, festivos, políticos o de cualquier tipo, hemos vivido más intensamente el viento emocional del teatro que en las salas acondicionadas para que esto ocurra. Entonces allí debemos recurrir a ese río caudaloso e insospechado.

Porque el teatro todo padece de una pálida melancolía oficiosa, con más razón un teatro joven e inexperto como el nuestro. Y por eso se nos hace indispensable el acto de convocar todo los vientos posibles para erradicar la retórica de este antiguo cofre y colmarlo de realidades que conmuevan a nuestros públicos.

No nos quedemos con las cuatro cosas que hemos aprendido y que conforman los límites de lo teatralmente establecido. Animémonos a sorprendernos y a sorprender con todo aquello que somos capaces de descubrir y ofrendar bajo la forma de un fruto inesperado.

Veamos entonces qué se puede rescatar de estos últimos

años para señalar una ruta posible. Hablemos de aquello que nos impactó. Hagamos un inventario (aunque seamos injustos con muchas cosas que desconocemos) como para fijar ciertas pautas válidas en ese largo derrotero que es la creación de un teatro que puede definirse claramente como del interior. Sigamos esas diversas direcciones: los trabajos que partieron de una búsqueda actoral, los que se desarrollaron alrededor de un texto conocido, los que se basaron en prototipos populares y los que intentaron un texto propio.

YEZIDAS (Montaje del Grupo 67 de Santa Fe) comenzaba como un ritual, el público llegaba a un ámbito circular donde ya estaban los actores en su trabajo y, una vez allí, el director-participante trazaba un círculo de tiza en el piso que hacía nacer el espacio escénico y el hecho teatral. Después, durante una hora aproximadamente, los actores se comunicaban con gestos y sonidos y el espectador encontraba los infinitos matices de la existencia contemporánea o no encontraba nada. Finalmente el director borraba el círculo y el público se iba como de una pesadilla que parecía continuar en la última mirada de los actores (una mujer y un hombre).

Era evidente que este trabajo había sido una necesidad grupal después de haber buceado en las distintas corrientes teatrales y después de haber llegado a un punto en el que les era neludible trazar un lenguaje particular. Porque con "Yezidas" el Grupo 67 se propuso partir de cero y encontrar una forma y una temática que los expresara totalmente. Y fueron muchos meses de borradores dramáticos donde cada noche se concretaba un acto teatral diferente. El material definitivo intentaba arrastrar algo de cada uno de esos acontecimientos disímiles. El método, basado en la paciencia y conservado en los cuadernos del director-autor Juan Carlos De Petre, buscaba abrir puertas expresivas no transitadas hasta entonces. Y como el equipo se había propuesto no dejarse entrapar por las sombras del teatro conocido, buscó descender hacia un ascetismo absoluto. El resultado final fue

un código de arte-vida que De Petre sigue frecuentando en las afueras de Caracas. Es por eso que no se puede negar que aquello que se conoció públicamente bajo el nombre de "Yezidas" tuvo un grado de convicción impactante y el intenso trabajo realizado se trasuntó como una verdad desconocida. Porque en el terreno de la investigación actoral este montaje fue uno de los que llegó más lejos en el teatro del interior, y aunque haya dejado interrogantes sin responder en el terreno de una dramaturgia, también es cierto que aportaba un lenguaje determinado. Y más allá de sus sombras, Yezidas fue un teatro vivo.

CABALGATA DEL CIRCO Y EL TEATRO (Montaje del Grupo Litoral de Rosario) comienza con los actores que aparecen y desaparecen entre las ropas de teatro desparpilladas por la escena, mientras se encienden los spots y cada uno viste y narra (en un discurso simultáneo) señas particulares y llagas dejadas por el oficio. Después se ilumina una gran escalera de dos hojas donde acontecerán los géneros del teatro nacional. Aparece Pepino el 88, maestro de ceremonia, para anunciarnos que en instantes los monstruos de adentro saldrán a picotearse con los monstruos de afuera. Luego se suceden fugaces versiones de un Moreira de cartón y circo, de unos Locos de Verano que remedan a títeres escatológicos, de un Stéfano bañado en ópera y llanto, de una Biunda cercada por burdos y crueles hombres-animales de la pampa gringa y de villeros imaginados por la dramaturgia independiente. Finalmente la cabalgata se detiene y el epílogo, en boca de un Pepino que ha estado hablando crudamente del país y de su teatro como si fueran las dos caras de un mismo espejo, aparece como un abrazo de los actores a su público.

"La Cabalgata del circo y del teatro", ideada y dirigida por el actor Norberto Campos, traduce vivamente el valor de apropiarse de textos y de géneros del teatro nacional para armar un discurso propio que hable con un lenguaje nuevo,

paupérrimo, del interior. Porque en todo este trabajo queda claro que, cuando los actores no deben ceñirse a una composición prototípica sino que pueden recrear libremente a esos personajes, el resultado es inesperado y vivo. Y todos esos géneros que son nuestros, pero que se nos han ido “extrañando” en las puestas institucionalizadas por cierto teatro porteño, vuelven a serlo en la medida que nos animamos a trasgredirlos y redescubrirlos.

EL GUIISO CALIENTE, uno de los textos de Oscar Quiroga de Nuestro Teatro de Tucumán, para sus personajes de la María, el Uñudo y el Gamuza, es una metáfora de la realidad a través del mundo del teatro. Porque allí, ellos que son maquinistas y personal de servicio, tendrán que presenciar las pasiones y los conflictos de los otros, de los actores que lucharán por su parte de poder; pero estos personajes humildes serán el cuerpo propicio para las heridas fatales de las pasiones ajenas.

Y en esta pieza, como en otras de Quiroga, se habla en dos “idiomas”: el idioma retórico y teatral de los de arriba y el idioma corriente y humorístico de los de abajo.

De esta dramaturgia hecha a partir de los actores (Rosa Avila, Héctor Marcaida y el propio Quiroga) lo verdaderamente rescataable es el uso del humor popular para generar lenguaje teatral. Y tomemos como ejemplo el primer tramo de esta obra donde los tres personajes populares viven una asombrosa ceremonia “antiteatral” y dan por tierra con todas las convenciones a través de una suerte de depósito inagotable que es producto de la observación y el enriquecimiento que estos actores han hecho de sus personajes y del rico universo que es el humor de ellos. Porque a través de ese humor (componente dramático aglutinante) son posibles todas las resonancias: lo afectivo, lo simple, lo crítico, lo complejo, lo inédito y lo social. Y esta propuesta (muy tucumana, por cierto) se desliza sobre fórmulas universales ya probadas (el acertado distanciamiento brechtiano sobre personajes propios

de la comedia del arte) pero siempre colmada de un sabor genuino y de una forma local.

“El guiso caliente”: como otros trabajos realizados por Oscar Quiroga en San Miguel de Tucumán, incorpora —casi como al descuido— un nuevo lenguaje en el teatro nacional; y ese lenguaje, se basa en formas populares: el cuento, la anécdota y la humorada.

BIENVENIDO LEÓN DE FRANCIA, de Néstor Zapata y María de los Angeles González, es un montaje de Arteón de Rosario sobre el mundo del radioteatro en las provincias y alrededor de la década del cincuenta.

Mientras una familia pueblerina sigue apasionadamente los primeros capítulos radiofónicos de “El León de Francia”, el cabeza de compañía reparte fríamente los papeles, la joven revelación toma el tren hacia la fama, el viejo actor implora por un protagónico, la actriz característica espera inútilmente al villano y el villano enamora a la damita joven que lo despreciará en la ficción. Después se suceden y se confunden las hazañas del León de Francia con las intimidades de la compañía en gira, hasta que una y otra historia terminan por confundirse y el cabeza de compañía, moribundo, cierra el círculo ofrendando a su público (real e imaginario) las últimas palabras de ese arte bárbaro y las últimas imágenes de esa época ingenua donde el hombre de la calle estuvo muy cerca del héroe:

“Se que vendrán épocas de mentiras atroces y bárbaras obscenidades... Por eso, me culpo. Por no poder vengar, vengarlos!... Me culpo en definitiva, por ser una ficción, un imposible... Perdón, ya no les sirvo”.

“Bienvenido León de Francia” logra una estructura dramática original desde el momento en que se apodera del lenguaje radioteatral para construir una historia que se teje en dos planos entrelazados: La intimidad de la compañía de ra-

dioteatro que abraza las hazañas del “León de Francia” y los sucesos del León que se van tiñendo con las oscuras pasiones de sus intérpretes. Y este procedimiento da como resultado “un grotesco radioteatral” donde el rey implora un protagonista, la característica continúa su llanto íntimo en la escena, la damita mezcla sus amores reales con los de la ficción, el villano sigue a su rol en la vida cotidiana hasta maquiatar su destino, la joven revelación se debate entre la justicia del rol y la injusticia de la realidad, y el cabeza de compañía o León de Francia debe morir fatalmente en la vida diaria para que su muerte y esa fatalidad se extiendan al radioteatro como género y acabe una época, sin saberse a ciencia cierta, si queda agonizando en las maderas del viejo escenario de provincia o en los brazos de una ilusión popular.

Este grotesco radioteatral nos deja un lenguaje exacerbado e intencionalmente melodramático que abre una brecha formal para un teatro del interior claramente desaliñado. Porque la experiencia de “Bienvenido León de Francia” puede enrolarse decididamente en la búsqueda de un lenguaje del interior, ya que se atreve a romper con ciertas convenciones de nuestro teatro serio y rescata improntus bastardas de otros tiempos para enriquecer un lenguaje actual que es capaz de buscar en sus antecedentes callejeros aquello que no encuentra en sus antecedentes académicos.

Los parientes, texto alemán de Gert Loschutz interpretado por el Teatro Goethe de Córdoba con la dirección de Cheté Cavagliatto, es otro ejemplo saludable de la utilización de un texto conocido para llevar a fondo el juego de los actores.

Este trabajo ideado por los cordobeses en un espacio no convencional ha sentado escuela en los trabajos posteriores de otros grupos de esa región y no es casual, puesto que el montaje de “Los parientes” alcanzó un grado de penetración entre la actuación y el manejo espacial que fue casi una propuesta de lenguaje sin proponérselo.

Cheté Cavagliatto, directora cordobesa con varios años de estudio en Alemania, ha experimentado con su grupo alrededor de los nuevos dramaturgos de Alemania Occidental, pero no de una manera imitativa sino como punto de partida para una experiencia de equipo sumamente integral.

“Los parientes” arrastra el viejo lastre del absurdo pero en manos de este grupo de Córdoba se tornó una experiencia altamente “realista”.

Los personajes de esta pieza germana eran los típicos integrantes de una familia de clase media y sus fantasmas, los clásicos terrores y miserias que vemos día a día entre nosotros. Es por eso que este trabajo se enrola claramente en un teatro nacional y, por sobre todo, en un teatro del interior donde la juventud de los intérpretes y su amateurismo son elementos básicos para desarrollar a fondo un acto de juego sin medir los riesgos.

Este camino elegido por el Teatro Goethe de Córdoba demuestra que todas las fórmulas son válidas en la medida en que el resultado de las experiencias sea inteligente y creativo.

El jorobadito es una versión teatral de Rodolfo Aldasoro, dramaturgo rosarino, sobre el cuento homónimo de Roberto Arlt. Y en dicha versión encontramos los pasos del relato “arltiano” pero amplificadas en nuevos sucesos que apenas estaban insinuados en el original y que Aldasoro los ha hecho realidad con un lenguaje que en nada traiciona a la fuente.

La historia comienza con el primer encuentro del relator (alter ego de Arlt) y el jorobadito, donde queda sellada una amistad imposible; continúa con una visita del relator a su novia: donde discurren sobre el matrimonio como dos parlamentarios, hasta que entra a terciar la madre (“la señora x”) y todo desfallece en una cena que es el triunfo de la mediocridad; luego el relator, dispuesto a encontrar la solución desesperada, la halla junto a los burdos consejos de su criada: pedirle a su novia una prueba de amor para hacer

estallar la telaraña intrascendente de esa familia y conquistar la libertad marginal del jorobadito; una pesadilla nocturna donde él es el corcovado y la familia lo acosa tanto en el terreno sexual como en el ideológico, termina por confirmar la necesidad de esa "prueba de amor", de ese acto subversivo y liberador; otro encuentro en el bar es el momento propicio para comprometerlo al jorobadito con la prueba de amor que consistirá en que ese primer beso que la novia no le ha dado al relator, no se lo dé a él sino a su oscura metáfora: el deforme; y ya en la escena final, en casa de la prometida, el relator pide la prueba y obtiene la respuesta esperada: el escándalo y la subversión de todos los valores burgueses.

De este modo el espectador ha presenciado una historia aparentemente imposible que no es más que el inconsciente de tantas historias corrientes: un hombre acosado por "los normales" (que reflejan su costado insignificante) y por "los anormales" (que reflejan su costado insospechado).

Este inteligente trabajo de Rodolfo Aldasoro tuvo dos respuestas: un montaje del Teatro La Ribera de Rosario y otro montaje del Equipo Llanura de Santa Fe. Lo interesante es que estos dos grupos enfocaron el texto desde ángulos diferentes y dieron como resultados dos experiencias originales.

A estos montajes citados (ejemplos de búsquedas actoriales, adecuación de textos conocidos, enriquecimiento de prototipos populares y creación de textos propios) pueden sumarse muchos otros que acontecieron en los últimos años en distintas ciudades del interior (Desde Santa Fe: "En altamar", "Zapatones", "El organito", "Cómico", "El debut de la piba", "Feraí", "Vincent y los cuervos"; desde Rosario: "Stéfano", "Babilonia", "Inodoro Pereira, el renegau", "Variété blue", "¿Cómo te explico?", "Sueño de Juventud"; desde Córdoba: "San Vicente Super Star", "La curva", "Eran cinco hermanos", "El retablo del flautista"; desde Resistencia: "El romance de la Lucía y el Moncho"; desde Zárate: "Hay que

sostener la escalera”; desde Bahía Blanca: “Silencio Hospital”; etc.) y que inconscientemente, conformaron esas experiencias compartidas que están insinuando un teatro salvaje que con los años puede llegar a ser una profunda realidad para el teatro nacional.

16. Los posibles parientes

Lo que hace más interesante a este intento de forma del interior es que, sin proponérselo, ha encontrado parientes significativos en Buenos Aires y en capitales más lejanas del resto de latinoamérica. Lo que demuestra que, en la medida en que un movimiento teatral busque su lenguaje libremente, puede emparentarse con muchas experiencias diferentes sin necesidades de limitarse en su propia búsqueda ni de obnubilarse detrás de pasos ajenos.

Y es así como este nuevo teatro del interior se toca vivamente con el nuevo teatro de Buenos Aires (“Los siete locos”, “Marathon”, “El viejo criado”, “Cajamarca”, “Arena que la vida se llevó” y muchas experiencias del Teatro Abierto) para conjugar una alternativa inesperada en el teatro nacional. Lo cual nos hace pensar que, en nuestro país, el término “teatro del interior” puede ser sinónimo de una propuesta cierta y renovadora de nuestra dramaturgia. Y es posible, entonces, que no se hagan necesarias tantas falsas mudanzas y se descubra que, desde distintos centros, con equipos bien entrenados para la creación, podemos esbozar un nuevo hito del teatro argentino. Porque en eso sí, debemos tener en cuenta la experiencia de los europeos, que a través de fenómenos regionales viene amplificando el resultado colectivo.

También en el mundo de las pequeñas localidades están nuestros posibles parientes y es fundamental que alimentemos correctamente esa relación entre provincianos.

Veamos por qué.

Cuando la gente de teatro de los centros importantes del interior vamos a esos lugares apartados, los integrantes de los grupos locales nos plantean su falta de material dramático como el inconveniente más serio y su permanente mirada hacia Buenos Aires como la única referencia existente. Se muestran vacíos y desorientados, obligados a exportarlo todo. Pero resulta que cuando la charla toma confianza terminan contándonos sabrosas historias y apasionantes leyendas que son parte viva de ese pequeño mundo que ellos habitan. Aunque jamás se les ocurriría asociar todo aquello que es de interés común (las pasiones colectivas) con algo tan marginal como sus labores teatrales (las pasiones personales); porque estos grupos, “los raros del lugar”, todavía se debaten entre el deseo de ser reconocidos (insertarse) y el deseo de diferenciarse (marginarse).

Entonces nos damos cuenta de que, en todas esas pequeñas localidades, el teatro no alcanza a realizar la valiosa empresa que la historia le propone: ser espejo y expresión de su ámbito a través de una mirada crítica y local. Pero no solamente porque no hacen su dramaturgia sino porque tampoco se interesan en realizar un repertorio que exprese la problemática del medio. Es decir que tan sólo tienen en cuenta las necesidades y los gustos personales de los que integran el grupo; lo cual es razonable pero no tiene por qué ser exclusivo. Y en definitiva lo que podría ser de interés común se torna experiencia marginal, y por más que tenga resonancia como acontecimiento público no la tiene como acto cultural.

Ahora hay que reconocer que la confusión nos alcanza a todos: a los de las pequeñas localidades como a los de las grandes ciudades provincianas. Porque en nuestro caso, en lugar de aproximarles elementos para que lleven a cabo un trabajo genuino, simplemente los visitamos como “porteño de provincia” con nuestros productos y volvemos a dejarlos con las manos vacías; o lo que es peor, con la sorda sensación de

que deben emularnos sin saber cómo. Y en el caso de ellos, establecen con nosotros una relación que guarda el mismo grado de dependencia que la que tienen con el teatro de Buenos Aires y no saben aprovechar lo nuestro (como tampoco lo capitalino) para desarrollar lo de ellos; sino que, por el contrario, en lugar de amplificar sus posibilidades (lo natural, lo propio), amplifican sus imposibilidades (lo artificial, lo ajeno).

Pero tal vez este conflicto no se resuelva hasta que no exista una comunicación y un intercambio equitativo entre las distintas partes del país. Porque, mientras tanto, las relaciones se siguen estableciendo de manera desequilibrada y los resultados son absolutamente negativos (dependencia, imitación, incomunicación, desconocimiento, sobrevaloración, desestimación, etc.).

De todas maneras, es importante asegurar que en todas las localidades, por más pequeñas que sean, hay potencialmente un material infinito (hechos históricos, anecdóticos, poéticos y legendarios) esperando hacerse dramaturgia o, por lo menos, simple experiencia.

Y en estas poblaciones perdidas, donde el teatro es mala palabra o festejo patronal, la aproximación de ciertos elementos de investigación, organización y funcionamiento de equipo, podría llegar a provocar otra vertiente de teatro salvaje.

Entonces, todos estos parientes posibles, porteños, provincianos y pueblerinos, conformaríamos una franja tan variada e interesante que duplicaría las posibilidades del teatro argentino.

17. Las otras artes provinciales

Observando la realidad de otras expresiones artísticas, tanto en nuestro interior como en cualquier otro lugar, cabe una reflexión: ¿No es posible en teatro una experiencia se-

mejante a la literaria, la plástica o a la musical? Porque si analizamos la suerte de esas otras artes comprendemos que ellas se apoderan de los lenguajes universalizados pero para ir desarrollando un acontecimiento genuino a través de un proceso gradual y finalmente coherente: porque el narrador (o el plástico o el músico) tiene el tiempo y el espacio suficiente para provocar el acto creador, que en distintos eslabones de una misma cadena se va fortaleciendo, transformando y rehaciendo en todas sus aristas formales y temáticas. Y ese destino, que antes le pertenecía al dramaturgo como creador solitario, ahora en el teatro parece no tener propietario. Entonces es el momento en que el equipo (creador colectivo) asuma un proceso semejante al de estos creadores solitarios: construyendo, a través del tiempo y en una sucesión de trabajos, una cadena sólida y definitiva, donde un lenguaje se vaya superando, una problemática se vaya amplificando y una experiencia se recorra hasta su punto extremo. Porque, en última instancia, éste es el verdadero ejemplo que debemos rescatar de los maestros: la obra acabada y el acontecimiento intransferible.

Mientras tanto, somos una suma de individualidades que recorre una suma de experiencias en una suma de direcciones, como naufragos circunstanciales de la creación.

En este país y en este teatro, tan convulsionados y dispersos, es necesario apostar a un solo acto (que sea capaz de algo más intenso que lo que puede la catarata de intentos aislados) y jugarlo hasta sus últimas consecuencias. De lo contrario, como hombres de teatro, terminaremos siendo fantasmas desarraigados en un espejo tan amplio y confuso que ni siquiera nos refleja.

El equipo (dueño de su lenguaje y de su dramática) debe saltar del mero hecho de construir un repertorio que se basa en modas y accidentes, a un proceso orquestado que lo haga enriquecer coherentemente su forma y su temática. Y al volver sobre nuestra forma y nuestra temática, es probable

que, en unos cuantos años, se pueda dejar trazada una obra semejante a la realizada por otras artes provinciales.

De lo contrario el dilema es siempre el mismo pero cada vez más acentuada: ¿Qué hacer?, ¿dónde encontrar la obra que puede entusiasmarlos? ¿Qué entre ese texto y la realidad circundante? ¿Hay que buscar en las piezas teatrales, en la otra literatura o en la calle? ¿Olvidarse de toda escritura y apostar al juego del teatro? ¿Hasta qué punto lo ideado condice con el equipo, ¿Hasta qué punto el equipo puede apoderarse y metamorfosear lo hecho con lo por venir? Y, en definitiva, ¿cuál es la respuesta correcta a todas estas preguntas?

Aquel equipo de teatro que asuma su trabajo con la intención de plasmar una obra de arte cuyos perfiles son sus montajes.

18. El oficio del actor

Unamos ahora la intención de alcanzar una creación a través del teatro con el eslabón esencial de esa empresa: el actor y su oficio.

Desde hace muchos años, un concepto del viejo Stanislavsky me viene impresionando: "El actor debe actuar en el umbral del inconsciente". Y con el paso del tiempo, esta reflexión stanislavskiana se me hace cada vez más cierta. Porque la experiencia me demuestra que el actor no puede estar en otro lugar que no sea ese umbral entre el ser y el no ser, entre lo suyo y lo ajeno, entre el consciente y el inconsciente.

Desde entonces, no me gustan los actores que se parecen demasiado a sí mismos ni tampoco los que escapan tanto de su persona. Me gustan sí, aquellos actores que conforman algo entre lo que dice el texto propiamente dicho sobre el personaje y lo que ellos son fuera del personaje. Algo así como un tercero.

Y ese tercero, que está más allá de la abstracción literaria como de la emocionalidad ciega, se instala —justamente— en el umbral del que hablaba el viejo Stanislavsky. Por eso es que cuando se nos escapa el tercero, se nos escapa el umbral. E irremediablemente caemos en el costado puramente racional (desde donde nos miramos demasiado) o en el costado puramente irracional (desde donde no nos vemos para nada).

Alcanzar ese tercero (que nos hace sentir como un mago de trucos verdaderos para con nuestros sentimientos prestados al personaje) es la meta incesante. Y esa meta, como un espejismo, aparece y desaparece de nosotros mismos. Porque los fantasmas y las trampas son múltiples sobre el escenario. Ya que el teatro es la sala de espejos encantados que forma y deforma nuestra figura.

Borges, otro viejo sabio, habla en un poema sobre tigres de un tercer tigre que él quiere alcanzar a través de la poesía, y ese tigre está más allá del tigre real y carnicero que él desconoce totalmente y del tigre de las enciclopedias que él conoce demasiado. Ese tigre borgeano, el tercero, tiene un nuevo rostro inesperado, como el actor que ha logrado deshacerse de las hieráticas máscaras que se nutren de los estereotipos del texto y de los estereotipos de la realidad.

Y ese tercero, ese desconocido que nos mira desde ese umbral con nuestro propio rostro, no se alcanza con artilugios huecos sino con actos ciertos; los actos de la naturalidad, de la verdad y de la entrega a ese juego profundo que es el teatro.

Porque también Peter Brook me dio otro concepto imborrable: "El teatro es el último juego posible de los hombres".

Y ese juego debe guardar para el actor la fuerza de la tempestad, la debilidad del amor y, por qué no, la certeza de la vida misma.

Una vez comprendido todo esto, al igual que en lo cotidiano, hay que perseguirlo instante tras instante. Porque

el oficio del actor, como el del hacedor de fábulas, consiste en saber entrelazar fantasías con realidades.

El teatro que nos rodea en las provincias, la mayor de las veces, carece de ese vivo aleteo que hace que los propios oficianes se sorprendan y nos sorprendan con un tercero que ha nacido del juego.

Entonces, y más allá de las técnicas que empleamos para nuestras interpretaciones, no debemos detenernos hasta comprender que hemos traspasado el mero monigote y hemos alcanzado esa figura dramática que se mueve como una sombra independiente.

19. Dos momentos históricos diferentes

Antes de separarnos definitivamente de todos nuestros datos sobre los últimos treinta años de teatro en la Ciudad de Santa Fe, queremos extraer una última conclusión que nos parece importante. Dicha conclusión surge del tipo de obras estrenadas en esos años y del por qué de ese repertorio.

Desde 1950 a 1963 (época de cierto apogeo) se estrenan aproximadamente 200 espectáculos teatrales (un estreno cada 28 días), de los cuáles, el 65 % es material extranjero y el 35 % restante, material nacional. Destacándose, tanto en uno como en otro caso, la excesiva identificación de estos materiales con la cartelera independiente porteña de aquellos años: los clásicos didácticos, los españoles contemporáneos, los rusos stanislavskianos, los psicologistas americanos, "los franceses" del absurdo, el nuevo teatro inglés y los autores nacionales aceptados por los independientes: Moliere, García Lorca, Chejov, Williams, Ionesco, Osborne, Arlt. Y estamos seguros de que la mayoría de estos autores citados fueron modelos típicos de los independientes de las distintas ciudades del interior, porque, al igual que los santafesinos, todos los independientes provincianos se guiaban matemáticamente en relación al joven teatro de Buenos Aires.

Desde 1966 a 1980 (época de profunda crisis) se estrenan aproximadamente 150 espectáculos teatrales (un estreno cada 36 días), de los cuales, el 65 % es material nacional y el 35 % restante, material extranjero. Destacándose, tanto en uno como en otro caso, la prescindencia bastante pronunciada de una repetición mecanicista de la cartelera porteña y la preocupación por un repertorio que se adecuara tanto al elenco que debía representarlo como al público al que estaba destinado. Y es por eso, que la mayoría de estos textos que se estrenan en los últimos quince años son mucho más "transgredidos" por los montajes y el resultado va a ser un lenguaje abierto al riesgo.

Es decir que, durante una época de apogeo, la mirada se vuelca hacia afuera; y, durante una época de crisis, la mirada se vuelca hacia adentro. Produciéndose así una maduración y un crecimiento en la actitud general de la gente de teatro con respecto a su producción.

Ahora nos resta esperar que de estos años críticos y de esa mirada introspectiva que en ellos se ha ido insinuando, sepamos obtener una experiencia teatral más genuina y más viva. Porque, de lo contrario, esta aparente intención de llevar a cabo un proceso de trabajo consustanciado con el momento histórico que nos toca vivir, quedaría fuera de juego y volverían a aparecer esos meros actos reflejos de lo que acontece en las grandes capitales.

Por eso creemos que el movimiento teatral del interior debe sacar conclusiones muy claras sobre estos años de crisis y comprender definitivamente que su suerte y su crecimiento dependen del grado de independencia y libertad creadora que sus equipos se permitan. Los datos lo demuestran fehacientemente: 1950-1965 los éxitos provincianos fueron éxitos prestados ("Historias para ser contadas", "Lady Godiva", "La cantante calva", "Un guapo del novecientos", "Antígona", "Las brujas de Salem"); 1966-1980 los éxitos del interior son éxitos propios ("Yezidas", "El guiso caliente", "Bienvenido León de Francia", "La extraña tarde del Dr. Burke", "San Vicente

Super Star”, “Los Mamelli”, “Hay que sostener la escalera”, “Inodoro Pereira”, “El Jorobadito”).

En una palabra, el material inicial puede estar o venir de cualquier parte, pero el resultado final debe ser francamente nuestro.

Y así lo expresaba Peter Brook:

“Del mismo modo, se comienza a realizar esta cosa misteriosa que es el texto dramático escrito, una abstracción que debe encararse, aquí y ahora, con un grupo de comediantes de ciertas capacidades. Nosotros cultivamos esas capacidades, y poco a poco fabricamos algo que es el testimonio objetivo del encuentro entre el grupo, un lugar y el texto. Si los hombres de teatro sienten a su época y a sus contemporáneos, el encuentro con el público tendrá lugar. El testimonio será válido mientras duren las representaciones. Ahí está el espectáculo. En seguida, hay que volver a empezar”.

Ahora nos resta esperar que sepamos mirar sin prejuicio lo que hemos hecho en todos estos años para comenzar a transformarlo con cuidado.

Si actuamos libremente vamos a lograr ese peldaño propio que nos está esperando en el lugar que puede ser el futuro del teatro del interior.

Si nos equivocamos, no va a acontecer nada grave, simplemente se perderá, otra vez, la oportunidad de tejer esa trama que estamos llamando teatro salvaje y que quiere ser una alternativa cierta en el teatro argentino.

Para lograr este objetivo contamos con todos los errores pasados (los vicios) y con todos los aciertos solitarios (las virtudes).

Si “el milagro” se produce estarán aconteciendo varias cosas: la creación de un lenguaje propio, el fortalecimiento de los equipos y la aparición de una dramaturgia del interior. Entonces será la hora del teatro salvaje.

20. El teatro salvaje: códigos necesarios

Retomando las diferencias establecidas en distintos tramos de nuestro trabajo las podemos definir del siguiente modo: "El oro de las debilidades" intenta un teatro salvaje, en tanto que "la camisa de once varas" repite un teatro domado.

Ahora ha llegado el momento de formular lo que nosotros llamamos "teatro salvaje" y lo haremos así:

Utilizamos la expresión "teatro salvaje" para referirnos a un teatro del interior que intenta escapar de antiguos vicios y alcanzar virtudes recientes. Pero en el caso de esta expresión no hay una actitud aparatosa, destructiva o terminante. No. Simplemente queremos insinuar con la palabra "salvaje" una experiencia teatral que, por las libertades que alcance al hacerse en el molde peculiar de su ámbito, se torne "salviaje de encasillar".

Y es como si ese "salvajismo" apareciese en la inocencia de sus actos y no en la exacerbación de sus intenciones: porque "lo salvaje", no está radicado en la estridencia de una máscara fabricada para asombrar sino en la naturalidad de un rostro alcanzado sin querer, y es eso lo que sorprende. Entonces su composición inédita o "condición salvaje" deviene de actos que, por singulares y propios, son irrevocables: como una sombra a su cuerpo.

"Teatro salvaje" es sinónimo de teatro del interior en la medida en que teatro del interior es sinónimo de lenguaje propio.

"Teatro salvaje" es salvaje no por oposición radical al teatro que se conoce en las grandes ciudades sino por diferenciación natural con los resultados elaborados en esos centros teatrales.

"Teatro salvaje" es aquel que se olvida de las pautas, las leyes y las reglas, que conoce de los otros, para internarse en su experiencia despreocupadamente hasta esbozar su rostro.

“Teatro salvaje” no es regionalismo sino localismo: porque regionalismo es lo que se muestra como tarjeta de identificación y localismo es lo que aparece sin ser convocado.

“Teatro salvaje” es así porque su amateurismo, su inexperiencia y su soledad lo tornaron distinto, dispuesto a metamorfosearse cuantas veces sea necesario con el destino de iluminar ese mundo insospechado de las provincias a través de todos los lenguajes.

“Teatro salvaje” es teatro a partir de sus equipos y para alcanzar la libertad y la independencia, que en el campo de la creación lo hagan “salvaje de encasillar”, debe tener en cuenta ciertos factores claves:

- a. Que el texto no sea punto terminal sino punto de partida.
- b. Que el desafío no radique en la emulación de una forma conocida sino en la inauguración de una alternativa desconocida.
- c. Que el montaje no sea una empresa previsible sino una empresa inesperada.
- d. Que la actuación no sea una retórica heredada sino un descubrimiento constante.
- e. Que los márgenes del proceso creador no sean los impuestos por la tradición del oficio, sino los sugeridos por los acontecimientos circundantes.
- f. Que el trabajo no sea un acto solitario sino un hecho colectivo.
- g. Que el equipo supere a sus integrantes y los reúna.
- h. Que el producto final sea un encuentro real de lo universal (lo heredado) con lo local (lo descubierto).
- i. Que la experiencia pueda tener semejanzas con otras experiencias por razones de contemporaneidad pero no por causas imitativas

- j. Que los objetivos de este teatro del interior sean producto de las circunstancias concretas y de las verdaderas pertenencias de sus hacedores y de sus espectadores.
- k. Que el teatro del interior, como acontecimiento artístico, sea intranferible.
- l. Que la realidad, que es su habitat natural, sea su espejo y su alimento constante.
- m. Que el fruto de su trabajo sea fruto de su deseo más profundo.
- n. Que la creación que genera alcance a ser una alternativa dentro del teatro nacional y no una mera difusora del teatro porteño.
- ñ. Que el amateurismo y la juventud de su movimiento sean elementos esenciales de sus posibilidades ilimitadas.
- o. Que el proyecto de cada uno de sus elencos no sea pasto de la inconstancia y sí sea fruto de un pasado, un presente, y un futuro perfectamente delineado.
- p. Que la memoria de este movimiento independiente sea capaz de dejarse abrazar por la historia de su país y por las circunstancias del mundo.

De ser así, es posible que, en unos años más, ese teatro del interior, que se debate entre demasiadas voces (mal que también padece Buenos Aires), pueda encontrar una vertiente natural que lo haga desembocar en una experiencia multifacética pero concretamente suya.

De lo contrario, por muchos años más, será ese espejo que refleja rostros extraños.

21. Un epílogo posible

A modo de epílogo, tenemos que confesar que no será fácil hacer realidad ese "teatro salvaje" que estamos imagi-

nando. Porque entre nosotros mismos la confusión es moneda corriente. Y aún será necesario equivocarse mucho. Pasar por distintos estadios. Romper con todo y después revisar la iracundia. Construir una dramaturgia y luego hallarla incompleta. Intentar lenguajes y, más tarde, sorprenderlos viciados. Aferrarnos a ciertos códigos (como los que hemos citado) y luego descubrirlos insatisfactorios. Apostar a una forma, una temática, un estilo y, poco a poco, comprender que el tiempo y las circunstancias metamorfosean esas apuestas una y mil veces. Pero lo importante de todo esto no son todavía los resultados en sí sino el alcance real de esos resultados. Su inserción en la realidad (una cara) y su presencia en el arte (otra cara). Y nuestro teatro, por lo general, nace muerto. No es capaz aún de provocar lo que sí puede hacerlo una manifestación, una fiesta, un milagro o cualquier otro acto de los hombres. Porque no es acontecimiento, hecho o acto vivo; no es, sobre todo, juego. En el sentido inteligente con que Peter Brook define al teatro como el último de los juegos posibles del hombre contemporáneo. Y en su lugar, en el lugar del juego, es ceremonia estereotipada. Y ése es el problema mayor de nuestro teatro provinciano. Porque ideas hay muchas, y muy buenas a veces, pero resultados muy pocos y muy pobres. Estamos avasallados por espectáculos "brechtianos" (aquellos que nos tumban en el letargo fatal de las palabras y de las informaciones sin acercarnos al calor de la denuncia), por espectáculos "artaudianos" (aquellos que nos pierden en un tumulto retórico y no nos muestran lo mejor, su fuerza de ser) y por espectáculos "stanislawskianos" (aquellos que nos encierran en un código previsible y no dan lugar a lo inesperado). Vemos pasar propuestas naturalistas, absurdas, épicas, viscerales, expresionistas, guiñolescas, etc., etc., etc., como fragatas y carrozas empavesadas pero sobre un mar o una tierra de cartón y bajo un cielo de tela. Y ni el cartón ni la tela pertenecen vivamente a esos infinitos mares, cielos y tierras teatrales.

Porque nuestro mayor error se centra en el eslabón más antiguo: el actor, o mejor dicho, el juego del actor creador. Hemos asimilado técnicas y teorías valiosas pero, por lo general, no sabemos mantenerlo vivo al actor en medio de ese aprendizaje.

Entonces tenemos oficiantes que se apasionan en la tertulia del café y el camarín, para después ser ahogados en el océano de una escena retórica. Aún no somos capaces de transferir toda nuestra personalidad a nuestros personajes y sus circunstancias, toda nuestra ideología a nuestras propuestas y toda nuestra vida a nuestras creaciones. Y cuando creemos hacerlo, más de una vez nos estamos emocionando en un cuerpo que padece la grave enfermedad de la estereotipia.

Producimos actores convencionales que no son capaces de lo mejor: el juego, más la emoción, más la lucidez, más la creación total. Y la mayoría de nuestros actores (gente joven) no llegará a conocer nunca un país vibrante que puede ser el teatro, y en su lugar, visitará regiones sustitutas que le hacen creer que eso (ese paraíso artificial, engolado, egocéntrico, autista, ceremonioso y retórico) es el teatro.

Entonces, cuando entramos en nuestras salas, generalmente nos encontramos con cuerpos aclisetados, voces maquietadas y máscaras estranguladas por lo que supuestamente es el teatro. Y es allí donde nos preguntamos: ¿Con este mundo impostado vamos a obtener un mundo mejor del que tenemos?

Y nos contestamos que no, que estamos equivocados. Y que en la medida en que no sepamos esbozar un teatro de interpretaciones y direcciones vivas, intensas, ciertas, será muy difícil que nos acerquemos a ese teatro salvaje de encasillar y salvaje por auténtico. A ese teatro que requiere actores sin retóricas importadas y directores sin estereotipos dictatoriales. A ése que quiere reunir un equipo de hacedores lúcidos de su creación de oficiantes plenos en su compromiso. A ése donde se fundan los antecedentes previsibles con los hechos imprevisibles hasta encontrar el modo más amplio de

“expresar expresándonos”. Y en esa exacerbación de la libertad (libertad de elección, libertad de expresión, libertad de participación y libertad de creación) tal vez podamos imaginar un “teatro salvaje” en sí mismo, dueño de todas las alternativas posibles y poseedor de una única realidad creadora. Y entonces, ese teatro salvaje” hará Hamlet con sus actores, su lenguaje, su tiempo y su cielo. Y será “salvaje” como todo aquello que se arriesgue a perseguir su forma y su contenido liberando su expresión.

Tal vez, dentro de unos años, esto que nos empecinamos en llamar teatro salvaje sea una realidad sin vueltas y ni siquiera será necesario calificarlo, porque sobre los escenarios provinciales andará haciéndose su existencia. Mientras tanto, no nos queda otro camino que el de la discusión apasionada sobre esta confusa realidad (este teatro de provincias) que nos lleva la vida.

II ANTECEDENTES PARA UN TEATRO SALVAJE

(Breve escena de EN EL ANDEN de Ernesto Frers)

El señor: Cuando era estudiante siempre me decía que la verdad sobre los alemanes hay que buscarla en Wagner y Schiller.

La joven: No conozco esa esquina.

El señor: No es exactamente una esquina.

La joven: ¿Queda entonces a mitad de cuadra, No creo que pueda encontrar la verdad a mitad de cuadra. Y menos tratándose de los alemanes.

El señor: Creo que no nos entendemos.

La joven: Es usted muy exigente.

El señor: No, señorita. Por el contrario, soy muy amplio y comprensivo. Siempre lo he sido; desde chico. Pero debe usted aceptar que no ha interpretado correctamente mi ejemplo. ¡Si no sabe quién es Wagner!

La joven: ¡¡¡ Cómo no voy a saber quién es Wagner!!!

El señor: ¿Lo sabe usted?

La joven: Por supuesto.

El señor: ¿Y Schiller?

La joven: No, no creo que Schiller lo sepa.

(Escena de EL GUIISO CALIENTE de Oscar Quiroga)

Gamuza: Ahora estoy en el puente y miro. Miro para atrás... allá lejos hay un grumete... chiquito... Un pueblito... El hambre da vuelta como un remolino. En el barro seco de la calle un pedacito de sol ta brillando... Una moneda de diez guita... En la mano parece como si fuera la cara de Dios... Entonces un helado de diez guita era un mundo... Y el grumete corre, cuadras y cuadras, porque tiene que llegar a su casa y dale un poquito dese mundo que tiene en las manos a cada hermano... Y después crecer; crece por muchos puertos: puertos donde tenía que matá vinchucas, o hacé engranaje helicoidale con una lima pa los refrigeradores de la usina, y vendé bolsa de papel, o cuadro de la última cena, o plumero... Y andá y andá, peleándole en ese barco a todas las tormentas. Sufrí y venise aprendiendo en cada oficio que lo bueno y lo malo tan en la misma lata. Y sabé sin equivocarse, en medio de la noche, cuando cae la helada, que al abrí la puerta al otro día, la va encontrá paloma a la mañana, blanca; y que esa misma escarcha raja las manos del que tiene que cosechá... Hasta que un día el hombre sabe que está seguro, como en su propio barco... Y llega a un puerto y se queda ahí pa siempre... Ahora me parece que toda luz me estaba esperando aquí, guardada, pa que yo la soltara a chorros azules, naranjas, verdes, rojos, caramelos, magentas... y blancos... como la risa de un negro... Y en el bovao de pan que se mastica está junto todo lo que uno ha andao... (Silencio) ...El capitán del barco ha echao el ancla de su barco en este puerto tan lleno de fantasmas y de vida. (Bajandc las escualeras dice para quebrar su propia emoción) ¡Que la tripulación cante y se emborrache!

María: Ta lindo, Gamuza, lo que has dicho!

Bautista: No parece, pero tiene sus cosas, ¿eh?

Gamuza: Cebá, Uñital Nos machemos como si nos estuviéramos despidiendo.

Uñudo: Cantá, María...

María: Cantemos todos, mejor... A ve, invetemo una canción...

Uñudo: Bueno, dale, empezá,

María: (improvisa) Yo quiero un hombre que me dé todo lo que preciso para vivir:
besos muy hondos, caricias largas
y algo de guita pa cocinar.

Gamuza: Pan y cebolla.

Uñudo: Carne i cogote.

(Esta escena, como el resto de la obra, se desarrolla en el sótano de un teatro, "el mundo de abajo", que se une con "el mundo de arriba", el del escenario, por una escalera. En esa escalera, "ese puente", dice su monólogo el Gamuza).

(Monólogo de presentación del personaje Pepino 88 en la CABALGATA DEL CIRCO Y EL TEATRO de Norberto Campos)

Pepino: Salute a la gente. Salute a la muchachada. Todo lindo. Todo festa. Cuando venimo al teatro todo no emperifollamo. Arreglado y limpio. Aunque sea por fuerza. No arreglamo lo de afuera para que lo de adentro se quede quietito. Bastante se va a mover lo de adentro con lo que pase aqui, en este pedazo de mundo, en este picadero de pasiotro no se nos salga de golpe, para que los monstruo de adentro no se nos salga de golpe, para que los monstruo de adentro no salga atropelladamente a bailar con los de aqui arriba y vuelvan confundidos. Cada cual con su monstruo acomodado. Lo de adentro y lo de afuera. Qué diálogo. Qué correspondencia... A veces los monstruos de aquí se encrespan, se apasionan y los de allá (señalando al público) se escapan por la boca, por los ojos, por la respiración, casi por la piel. Los monstruos de aquí (señala la escena) se mandan la milonga y los de allá le tocan la música, se meten por la sangre y golpean la piel como un tambor, como un bombo; a veces le tocan rápido, lo apuran a los de aquí, la piel se pone esti-

rada, todo el cuerpo es un bombo que golpeo enloquecido, y la piel se estira y se estira, tiene tanto que sostener. Cuando la pelea aquí es bien fuerte, parece que la piel tuviera olor a sangre, todo lo músculo, lo tendone están caliente, tenso, le anda una murga al alma... Después esas dos fuerzas en pugna, esas dos dos fuerzas que se picotean se vuelven una sola. Se vuelven una sola que tiene lo mejor de cada una. La agitación se apacigua, estamos todos húmedos, la sangre recorre sus lugares habituales, pero, en los huecos del cuerpo los aromas ahora son más intensos, los hilos de la memoria van armando otra madeja en el eje mismo de la existencia... Es el momento de escuchar, de la persuasión, de la seducción y del amore también, del nuevo amore hijo de esas dos fuerzas. Porque el amore se alimenta de paisajes, de sonidos, de palabras húmedas que te crecen de la raíces del sentimiento. El amore viene creciendo y necesita otro cuerpo para cobijarse, otro fuego que lo derrita a lo ancho y a lo largo. El amore es lo único que hace que nuestro cuerpo no termine en nuestra propia piel. Es como empujar el viento. Todo dilatado. . Se ponen bien? Les gusta? Los monstruos se han quedado dormidos. Pero la siesta nada más. Porque a la raíz del amore siempre tiene una pequeña parte podrida. Esa es la usina que va ir trabajando la nueva pelea, la nueva lucha... Todo, adentro, a lo profundo, guarda una parte de su contrario!

Un actor: Eh... chisst... Pepino!

Pepino: Eh?... Quién me llama?

Un actor: Nosotros, los actores... los cómicos, Pepino.

Pepino: Salute!... Adelante!... Adelante! (al público).

Llegó la carne del conflicto!

(Breve escena de BIENVENIDO LEON DE FRANCIA o LA PASION DEL LEON de Néstor Zapata y María de los Angeles González)

(Un camarín improvisado y precario en el fondo de un galpón o Sociedad Italiana de pueblo. Tiene un pequeño anexo de madera y el techo es tan bajo que hay que cambiarse aya-chado. El viejo actor, Antonio Bevilaqua, con algo de la ropa del Rey de Francia trata de sacarse el maquillaje. Toma

vino. Hay vasos y botellas sobre una mesa. El viejo actor, algo borracho, canta una vieja melodía de circo húngaro que es triste como un quejido. Nelly pasa hacia su camarín vestida de Fernando. Saluda al viejo. Corre unas cortinitas y comienza a colocarse su vestido. Se peina. Se perfuma. Oye al viejo cantar borracho y le flirtea dejando ver una parte de su cintura desnuda).

Voz grabada de un relator de radioteatro: (entre efectos de tormenta) "Sobre la noche de San Genaro se desgarran el viento y la tormenta... ninguno de estos seres podrá pedir un canje con la vida... ya están aquí, las vemos... se han dado cita las pasiones!!!"

Antonio: (Canta mientras Nelly se viste) ¿Dónde vas con mantón de Manila? ¿Dónde vas con vestido chiné? Voy a ver y visitar a Don Carlos! Y meterme en su cama después! (Al verla cruzar el camarín en busca de una prenda) ¿Dónde va mi "muchachito" perfumado?

Nelly: (Enojada) Sí... usted cárgueme, encima.

Antonio: (Insidioso) Este muchachito de Valois ya se parece a la princesita!

Nelly: (Provocándolo) (sobre él) Sí... pero no rubia... y un poco menos influyente que "esa" (Señala el camarín de Selva, la damita joven).

Antonio: (Abrazándola por la cintura) No, rubia no, morenal

Nelly: (Soltándose de él) Ohh, su majestad... usted debería irse a dormir... Un día de viaje, la noche, la comida... ¿No le bastan para irse a dormir tranquilo?... Además hace frío... (Señala el vino) Y usted a esta altura de la noche no se da cuenta de nada, Don Antonio. (Se va a terminar de vestirse y arreglarse).

Antonio: (Agresivo) Si me habré reído de vos cuando te dieron el papel, "muchachito". (Como si hablara con un varón y perdiéndose en sus recuerdos) Yo empecé al revés. A los cuatro años tuve que hacer de nena porque mi hermana se enfermó y tuve que hacer la hija del gaucho malo en Pastor Luna.

Nelly: Si lo digo por ahí, lo van a cargar hasta pasado mañana, "su majestad"

Antonio: (Divertido y nostálgico) Mi madre me rizó el pelo y todo. Y salí nomás a la carpa. A hacer la hija buena del gaucho malo. (Explica) Después de Moreira todas las obras de gauchos malos tuvieron hijos desamparados y buenos para que la gente llorara, ¿sabés? (pícaro) Y así tuvimos trabajo todos!

Nelly: (Volviendo, maternal) Deje de tomar, quiere. No ve que usted habla y así no le entiendo nada. (Le saca el vino).

Antonio: (Con suspenso) En realidad, mi debut fue en un caballo blanco. (Nelly se sienta en un banquito y canta Danubio Azul en el estilo circense. Antonio da vueltas alrededor de ella como quien tira de un caballo) Mi madre que era ecuyere de los Podestá me sacaba desde los dos años a saludar sobre su caballo... Mi padre insistía en que fuera contorsionista... (Se echa para atrás y ella lo ayuda) Había que doblarse en dos!... Primero dábamos función de circo y después una obra, en pantomima nomás!

Nelly: (Riendo) Sí, ya lo sé... Pero usted no debería contar esas cosas... porque van a decir por ahí que tiene más años que Matusalén.

Antonio: (Pícaro, Incitándola a un juego repetido) Y van a decir...

Nelly y Antonio: (Cantando y tomados como en una zarzuela) Que se retire... que ya ha hecho su paso en la rascada...

.. *Antonio*: (Grandilocuente) En la gran rascada!!!

Nelly: (Golpeando al viejo con sus caderas) Que le dé paso a los jovencitos.

Antonio: (Con voz de tenor, exagerado) Como yo!

Nelly: (Cayendo en sus brazos y con voz de heroína) No, no, no, como yo!!!

Antonio: (Mientras ella vuelve a arreglar su ropa y él toma el jarro de vino) A los tres años, mi padre me hacía doblar en dos para que las articulaciones se me hicieran blanditas, pero un huesito dijo "no".

Nelly: Y cómo gritaría su mamá, la ecuyere!

Antonio: Y no fui más contorsionista, sino la hija buena del gaucho malo. (Le ofrece el jarro de vino).

Nelly: No, yo no tomo nunca!

Antonio: Eh! Un chiquito...

Nelly: (Cómplice) Bueno pero un sorbito para acompañarlo (se sienta a su lado).

Antonio: (Paternal) Cuando me retire, muchachito, voy a llevar a tus hijos al circo.

Nelly: (Aññada y triste) Lléveme a mí que no soy tan grande, no?... y además a usted quién le dijo que yo pienso tener hijos?... Lléveme a mí, Don Antonio. (En sus recuerdos) El circo... el circo... Si usted supiera todos los años que hace que no voy a un circo! (La banda sonora deja una música circense y ellos con telas y un bombo juegan una situación fantástica).

Antonio: (Anunciando) Señoras y señores, ha llegado el gran circo "Podestá-Scotti" con grandes números y atracciones, ecuyeres, magos, trapecistas!... y como número de atracción de la velada... un drama criollo! (Sigue haciendo gestos de invitación al circo).

Nelly: (Tocando el bombo, con voz destemplada) Pasen, señores, pasen y vean al gran Antonio Bevilaqua en las aventuras de Pastor Luna... niños en escena... matiné, vermouth y noche... Pasen señores!

Antonio: Y ahora la bella acuyere Rosalía Bevilaqua en su caballo "Estrellero" (le golpea la cola y ella recorre el escenario como una ecuyere sobre el caballo).

Nelly: Y ahora, señoras y señores, como último número de la noche, el circo "Podestá-Scotti" se complace en presentarles al gran actor Antonio Bevilaqua en "Las aventuras de Santos Vega, el payador" (le tira una tela enrollada).

Antonio: (En drama criollo) No te me acerques, mandinga... no te me vas a vengar. (Nelly, por la espalda y envuelta en otra tela, lo acuchilla con carcajada diabólica) Ay, no, no!

Nelly: (Aññada y triste) Lléveme a mí que no soy tan ta!!!... No se me muera, tatita... no se me vaya! (Llora sobre su pecho)

(Quedan los dos cansados. Se da una complicidad de actores.

Ella lo acaricia y trata de ayudarlo al ver que el sigue en sus recuerdos, lloroso).

Antonio: (Acostado boca arriba) Eran otros hombres... otra época... Podestá tenía un silbido para "Barranca abajo" que hacía llorar a la platea... Y él que los hacía llorar a mares, inmediatamente se transformaba en "Sabino el abrojo" y los hacía reír a carcajadas...

Nelly: (Muy tierna) Su majestad, le voy a contar un cuento... Había una vez un rey que tenía que ir a dormir... porque mañana tenemos transmisión, el ómnibus y dos funciones a la noche... Yo lo voy a acompañar al hotel, vamos?

Antonio: (Casi agresivo) Otros hombres... otra vida...

Nelly: (Condescendiente) Con estos hombres voy a triunfar yol

Antonio: Otros hombres... otra época...

Nelly: Tantos años de gira... Usted no ve a la gente?... Estamos mejor!... Usted no ve nada!

Antonio: Otros hombres!!!

Nelly: Ya sé, usted lo dice por Don Carlos, pero yo no se lo voy a permitir!

Antonio: Basura...

Nelly: Ninguna basura... Don Carlos es muy bueno.

Antonio: (Interrumpiéndola) Todo basural... Nunca seas empresa... Es preferible ser cola de león que cabeza de ratón!... Mirame a mí (Se mira en un pedazo de espejo. Nelly, sintiendo que ha ido demasiado lejos, recoge las ropas para irse. Luego se asoma al trozo de espejo para hablarle) Porque lo veo es que me voy a dormir... Porque en el estado en que usted está ni siquiera puede acompañarme hasta el hotel.

Antonio: (Reteniéndola por la cintura) Cuando me retire, muchachito... vos serás la princesita María Inés de Lorena... la más bella de toda Francia...

Nelly: (Divertida) Ah, sí Y cómo va a hecer para darme el papel de la Selva?

Antonio: (Presagiente y grandilocuente) Lo voy a matar!

Nelly: (Extrañada) ¿Cómo dijo?

Antonio: (Corrigiendo) Que la voy a matar!

Nelly: (Asombrada) A la Selva?

Antonio: Sí... a esa princesita desteñida...

Nelly: Júremelo!

Antonio: Voy a matarla, lo juro... y en esta noche cuajada de estrellas... (Toma su capa y se la coloca a Nelly como en una obra clásica) (Histriónico) Voy a matarla y voy a consagrarte María Inés de Lorena con su roja sangre sobre mi rojo manto.

Nelly: (Poniéndose la corona frente al espejo) Usted siempre juega así cuando está borracho?

Antonio: Voy a matarla, princesa... No lo dudes.

Nelly:... Y en la noche... nos iremos para que no nos pesque la policía... nos iremos en un caballo blanco si usted quiere.

Antonio: (Nostalgioso) Y buscaremos refugio en un circo...

Nelly: Sí, en un circo (Cantando un vals y tomados de la mano como dos contorsionistas)... y les diremos... que somos contorsionistas... y sordomudos!

Antonio: (En un final rimbombante) Y que nunca hemos oído hablar del radioteatro!!!

(Escena de ZAPATONES de Jorge Ricci)

Pirucho: Ay, Pagliaccio, Pagliacciol

Pagliaccio: Ay, Pirucho, Piruchol

Pirucho: Ay, Pagliaccio!... Sabés lo que pasa?

Pagliaccio: Ay, Piruchol... No sé lo que pasa!

Pirucho: Ay, ragnacciol... No te das cuenta?

Pagliaccio: Ay, Pirucho!... No me doy cuenta!

Pirucho: Ay, Pagliaccio!... No te lo imaginás?

Pagliaccio: Ay, Pirucho!... No me lo imagino!

Pirucho: Estoy herido!

Pagliaccio: Herido? A la fresca!

Pirucho: Herido de muerte!

Pagliaccio: De muerte? Mama mía!

Pirucho: Me mató!

Pagliaccio: Te mató?

Pirucho: Sí, sí, me mató!

Pagliaccio: Y fue de atrás o de adelante?

Pirucho: De frente!

Pagliaccio: Uno o varios?

Pirucho: Una sola!

Pagliaccio: Una?... Asesina de la madona!

Pirucho: Me mató y me robó!

Pagliacchio: Asaltante!

Pirucho: Y me esclavizó!

Pagliaccio: Ma fue una carnicería!

Pirucho: Sí... y con una sola flechal!

Pagliaccio: E india!

Pirucho: No.

Pagliaccio: Ah, no.

Pirucho: Me la clavó acá!

Pagliaccio: En el corazón?... Y cómo no te mató?

Pirucho: Sí, me mató!

Pagliaccio: (Al público) Ah, claro, pobrecito!... E el
48 y vino para que lo juegue a la quiniela!

Pirucho: Todavía está clavada!

Pagliaccio: E quiere que se la arranque?

Pirucho: No, no, que me la arranque ella!

Pagliaccio: Ah, sí, sí, si ella la enchufó, que ella la
desenchufe!

Pirucho: Qué flechazo perfecto!

Pagliaccio: Ah, eso es lo que tienen los indios, Pirucho,
matan pero con una puntería bárbara!

Pirucho: No es india... Es ecuyere!

Pagliaccio: Ecuyere? Y tira flechas?

Pirucho: Las tira con los ojos!

Pagliaccio: Con los ojos?

Pirucho: Y son de fuego!

Pagliaccio: Una ecuyere que tiene flecha con los ojos
e son de fuego... Ma no te digo que inventan cada cosa
que cómo te van a robar el público!

Pirucho: Pero usted no se da cuenta! Yo quise que me
tirara! Yo quise que me pegara en el corazón! Yo quise que
me matara! Yo!

Pagliaccio: Ah... ahora caigo... ¿Está enamorado, Pi-
rucho!

Pirucho: Sí, los dos... Pero ninguno de los dos dijo
nada.

Pagliaccio: Amore incomunicado! (Al público) Inventan cada cosa!

Pirucho: (Acariciándolo) Ay, *Pagliaccio*, *Pagliaccio*... Es rubia como el sol, blanca como la luna, alta como los árboles, armoniosa como el mediodía...

Pagliaccio: (Zafándose) Ma e una ecuyere o un paisaje?

Pirucho: Y lo peor es que el patrón me pidió que le lleve la comida y la bebida al carromato... Ay, ay, ay!... pero yo quisiera llevarle otra cosa... una tercera!

Pagliaccio: Ah, una tercera?... Y por qué no le llevó un choripán!

Pirucho: No, cómo le voy a llevar un choripán!

Pagliaccio: Qué? Sufre del hígado?

Pirucho: No! Pero tiene que ser algo más fino!

Pagliaccio: (Pensando) Algo más fino que un choripán! Más fino! (Iluminándose) Llevale un panchito!

Pirucho: Pero no! Tiene que ser algo espiritual. Algo así como una cartita.

Pagliaccio: Una cartita de amore!

Pirucho: Claro!

Pagliaccio: Y escribible!

Pirucho: Es que tengo miedo de que se dé cuenta!

Pagliaccio: Entonce no le escriba!

.. *Pirucho*: Es que tengo que escribirle!

Pagliaccio: Entonce no sé, *Pirucho*!

Pirucho: Tengo que escribirle pero con la letra de otro!

Pagliaccio: Con la letra de otro!... Y la mano de otro también?

Pirucho: Sí...

Pagliaccio: (Aterrado) Así que vo le escribí pero la letra y la mano e de otro!

Pirucho: (Comprendiendo el error) No! Vos no entendés nada! Yo quiero decir que yo dicto y otro escribe con su letra!

Pagliaccio: Me hiciste pegare un susto bárbaro, *Pirucho*!

Pirucho: Bueno, basta! Vos sabés escribir?

Pagliaccio: E claro!

Pirucho: Y qué escribiste?

Pagliaccio: Yo escribí esto: "La princesa está triste! Qué tendrá la princesa? (Al público) Ma que le habrá pasado a esta muchacha que se puso así?"

Pirucho: Acabala!... Sentate y escribí!
(Comienza el viejo juego circense del coma y beba)

(Escena de EL JOROBADITO de Roberto Arlt en versión de Rodolfo Aldasoro)

Hombre: El casamiento, Elsa, es una cosa muy seria. Yo comprendo su entusiasmo y lo comparto, pero no negaré que antes de decidirnos debemos estar seguros de muchas cosas.

Elsa: ¿Es que acaso no nos queremos?

Hombre: Yo estoy seguro de mi amor.

Elsa: Yo también del mío. Acaso no estoy el día entero pensando en usted y esperando con ansiedad que lleguen los martes, los jueves, los domingos? ¿Cómo puede dudar de mi amor? ¿Qué es lo que quiere de mí? ¿Cómo debo demostrarle el amor que siento por usted?... Dígame... Dígame...

Hombre: No... no se trata de eso... Yo tengo temores que van más allá. Soy un hombre solo. Acostumbrado a una forma de vida. No sé si me adaptaré. Si podré cumplir cabalmente como esposo.

Elsa: ¡Pero qué tontol! ¡Qué tontitol! Todos los hombres creen lo mismo; y todos al final se adaptan y son buenos maridos y mejores padres.

Hombre: Sí, pero yo soy distinto. Me cuesta ver las cosas claras. O tal vez...

Elsa: Lo que ocurre es que usted es demasiado honesto. De ahí el miedo al fracaso. Pero yo no lo dejaré fracasar. Lo cuidaré, lo miraré, hasta transformarlo en...

Hombre: ¿Hasta transformarme?

Elsa: Sí. En un marido feliz y un padre orgulloso.

Hombre: Ahí está la cosa.

Elsa: ¿Cómo?

Hombre: Nada.

Elsa: Todos los hombres cambian cuando se casan. Regularizan sus vidas. Tienen otras obligaciones que los apartan de las fantasías. ¡Si hasta cambian físicamente! Y siempre para mejor. Siempre para mejor.

Hombre: Elsa, yo quiero a mis fantasías; no quiero perderlas.

Elsa: ¿Y quién dice que va a perderlas? Yo le daré plena libertad. Mientras cumpla con sus obligaciones matrimoniales, no lo privaré de salidas, amistades, en fin.

Hombre: ¿Y del pensamiento?

Elsa: Mientras eso no lo perturbe, no.

Hombre: ¿Y tendré tiempo para pensar?

Elsa: Al tiempo se lo busca.

Hombre: Se lo busca, y... ¿puede uno encontrarlo cuando entre en el torbellino de las obligaciones matrimoniales, de los hijos?

Elsa: Es que cuando llegan los hijos, todas las demás cosas pasan a un segundo plano. Todo lo que no sean los hijos, se transforma en insignificante y pequeño. Por algo sólo progresan los que forman un hogar.

Hombre: ¡Claro!... Pero ¿por qué?

Elsa: Porque es normal. Porque el hombre solitario acaba por transformarse en un solitario, en un ser a la deriva.

Hombre: No, Elsa. Yo me refería a lo de las cosas pequeñas.

Elsa: ¿Qué cosas pequeñas?

Hombre: A las demás cosas. ¿Por qué los hijos empequeñecen las demás cosas?

Elsa: ¡Ah! porque es normal. ¿Qué puede preocupar a un hombre más que sus hijos?

Hombre: Y... la vida... la gente.

Elsa: La gente piensa solamente en su familia.

Hombre: Los que tienen familia.

Elsa: Claro. Nadie que deba mantener un hogar como se debe, va a preocuparse porque a usted le falte algo o le duela algo.

Hombre: ¿Y está bien eso?

Elsa: Es normal.

Hombre: Aunque a uno le duela.

Elsa: Seguramente.

..*Hombre*: Aunque a uno le falte.

Elsa: Sí.

Hombre: Si - No.

Elsa: ¿No qué?

..*Hombre*: No, nada.