

Algunas notas sobre la praxis teatral del off argentino: modalidades, vicisitudes desde una mirada psicoanalítica

Gustavo Geirola
Whittier College

El término “dramaturgia” ha comenzado a resultar restrictivo para abarcar las diversas modalidades de trabajo teatral que, mayormente, siguen ligadas a un régimen de representación, con fuerte anclaje en la mimesis; el vocablo conlleva, pues, residuos de prácticas, si no completamente desaparecidas, ya no tan nítidas para conceptualizar el trabajo y el tipo de formación teatral que se viene llevando a cabo en Argentina y en algunos otros lugares de América Latina. Y esta restricción está a su vez limitando la auto-identificación que los hacedores de teatro tienen respecto a lo que hacen, saben y quieren hacer. De ahí que, en este breve ensayo, proponemos hablar de *praxis teatral* como una disciplina en formación –diferenciada de los estudios teatrales de raigambre académica– que, en su estado embrionario, podría abarcar todas las fases de la producción y montaje, incluida la dramaturgia, pero particularmente el ensayo teatral y el tipo de escritura escénica que se viene desarrollando en Buenos Aires, Tucumán y Rosario, *desde la perspectiva del hacedor*, esto es, desde el saber-hacer que concierne al arte y oficio del *teatrista*. Hace tiempo que Jorge Dubatti definió al teatrista como un “creador que no se limita a un rol teatral restrictivo (dramaturgia o dirección o actuación o escenografía, etc.) y suma en su actividad el manejo de todos o casi todos los oficios del arte del espectáculo” (*El teatro laberinto* 14). Sobre todo en cuanto a la forma en que hoy se trabaja durante los ensayos, parece ser necesario empezar a contar con una batería de conceptos, no para ser aplicados –eso no tiene mayor productividad– sino para disparar la creatividad.

He venido construyendo desde hace algún tiempo y fuera de los intereses de la aproximación académica, usualmente centrados en el análisis del texto dramático y/o del texto espectacular, conceptos sobre la praxis teatral,¹

¹ Conceptos (no nociones) como teatralidad, lugar vs. espacio, espectador=máscaras espectatoriales vs. público, realidad vs. real, alienación/separación, placer/goce, yo/sujeto, identidad/identificación,

elaborados a partir del psicoanálisis y de la genealogía tal como la ha planteado Michel Foucault.² Se podrá ir viendo en este ensayo la forma en que, consciente o inconscientemente, los teatristas dan cuenta del impacto del psicoanálisis, particularmente el lacaniano y del “coraje de la verdad”, que Foucault fue a buscar en la *parresía* antigua.³

En los sesenta y setenta todavía tenemos la división tradicional de un dramaturgo de escritorio que entrega su libreto a un director, con todos los conflictos ya conocidos de sumisión o rebeldía de este último al momento del montaje; esta praxis consistente en ilustrar con el montaje un texto dramático, clásico o no, con diverso grado de transgresión del texto dramático, todavía perdura, particularmente en el teatro comercial y oficial. Por esos mismos años comienza a imponerse la creación colectiva, aunque los textos y la puesta resultaran ser, en muchos casos, el producto del director o coordinador del grupo. La creación colectiva retomaba antiguas tradiciones de improvisación, siendo el texto dramático resultante, en cierta forma, una escritura escénica no separada del montaje e idealmente paralela al mismo. Ambas líneas se mantienen todavía a principios de los 80, aunque la creación colectiva en Argentina no tuvo ni la dinámica ni la potencia que alcanzó en otros países latinoamericanos, como Colombia, Perú o Cuba. En el impresionante ciclo teatral de Teatro Abierto no se registró la creación colectiva: fue principalmente un acontecimiento de autor. Desde la perspectiva actual, la creación colectiva no dejó textos dramáticos que pudieran ser retomados por otros grupos o directores posteriormente. Nada de eso se ha canonizado.⁴

Ya para fines de los 80 comienza a emerger, a consolidarse la figura del teatrista, con ciertos rasgos residuales de la creación colectiva, pero sin confundirse con ella. En las entrevistas de ¡Todo a pulmón! [en adelante *TPP*], sólo Marcelo Savignone parece todavía sacar rédito de esta metodología cuando

repetición-*automaton*/repetición-*tyche*, inconsciente, improvisación/asociación libre, etc.

² Ver el ensayo “Nietzsche, la genealogía, la historia”.

³ Estas notas sobre cómo se trabaja en el teatro *off*, de sala, dejan de lado el hecho de que algunos de los teatristas entrevistados circulan (a la vez que participan del teatro de arte, independiente o alternativo) por diversos ámbitos regidos por protocolos de producción diferenciados (comercial, oficial, universitario y algunas hibridaciones más recientes).

⁴ Esto es así incluso en los países en los que tuvo un protagonismo remarcable y a pesar de que muchos textos y espectáculos fueron premiados y hasta publicados (muchos en la *Revista Conjunto*, de Casa de las Américas).

expresa: “Trabajo sobre creaciones colectivas en el estudio; tengo una escuela [...] realizo una creación colectiva orientada a generar texto” (149). Aldo El-Jatib, hablando de sus producciones, puntualiza: “que sea una creación colectiva no significa que no haya un trabajo de dirección y de ordenamiento del material, un responsable del resultado”. Obviamente, se parte de improvisaciones y también de una escritura escénica, pero la praxis teatral ya no se realiza, como en la creación colectiva, a partir de lo que Lacan denomina “el discurso del Amo”, típica posición del teatro político desde Piscator y Brecht.⁵ En la creación colectiva se parte de una idea con base en la ideología y el *conocimiento* de los participantes (con los matices de la izquierda por aquellas décadas); el significante-amor, el S1 lacaniano, está representado por Marx o el discurso marxista; su praxis teatral se fundamenta en proponer espectáculos con pretensiones de realizar una crítica ideológica de la explotación capitalista (S2 = el saber) para alertar a un público al que se supone no enterado o miope respecto de las condiciones estructurales del sistema que provoca sus sufrimientos. Hay, pues, un *sujeto cognoscente*, a nivel de la conciencia, que apela a un discurso-amor con pretensiones de universalidad. Vistos desde hoy, los resultados de la creación colectiva a nivel de conflicto, de fábula y de personaje son bastante estereotipados y maniqueos.

Aunque el teatrista de los noventa comience a hacerse cargo de muchos roles en la producción teatral, como ocurría en la creación colectiva, la diferencia ancla en que ya no asume una posición doctrinaria de promover una verdad revelada (y uso estos términos evangélicos a conciencia).⁶ La nueva praxis teatral –sea el teatro de la estética de la multiplicidad o intensidad de Tato Pavlovsky o Norman Brisky, sea el teatro de estados de Ricardo Bartís– parte del no saber, ese coágulo cortazariano que menciona Pavlovsky (103), que parece desenganchado de lo simbólico, como en la psicosis y que no hace sentido. Siendo fundamentalmente una dramaturgia de actor, se trabaja con improvisaciones y alguien asume la escritura, pero a veces se rotan –a la manera psicodramática– los actores en los personajes y, como se carece de una pretensión de *producir conocimiento* y se parte del *sujeto dividido del inconsciente*, se profundiza en aquello que, otra vez en terminología lacaniana, podríamos

⁵ He tratado en extenso este tema en “Los cuatro discursos lacanianos y las dramaturgias”. Lacan formula estos discursos en su *Seminario 17*, en *Radiofonía* y su *Seminario 20*.

⁶ Ver mi libro *Teatralidad y experiencia política en América Latina (1957-1977)*.

llamar el “fantasma fundamental” de grupo respecto a ese Real no significantizable que duele, a ese modo de goce que afecta los cuerpos martirizados por el signifiante, por el Otro simbólico, tanto de los teatristas como del público. Como lo plantea Verónica Pérez Luna “[e]l acontecimiento es inaprensible, porque no ‘representa’ nada, sino, por el contrario, impide toda representación y pone de manifiesto la limitación de la cultura en su intento de dar cuenta de la ‘realidad’. Aparece entonces lo innombrable. Nuestra búsqueda ha sido una búsqueda desde el cuerpo y no sobre el texto de la palabra” (184). “Un actor piensa con su cuerpo”, dice Alberto Ajaka, quien también en los ensayos aprovecha el “accidente escénico que revela la humanidad del cuerpo en escena” (*Detrás de escena* 31). Y Mariana Obersztern sostiene que incluso el espectador “de la escritura teatral ya no está detrás de un libro, sentado en el sillón de su casa, ni protegido por sus objetos fetiche, sino indefenso e implicado físicamente” (72).

Los espectáculos, al partir del sinsentido o de las dudas sobre el Otro, se hacen más crípticos y enigmáticos, lo cual cambia por contrapartida el paradigma del teatro alternativo en cuanto a la relación con el público. No hay en esta nueva praxis teatral una “concepción bancaria” (como la llamaba Paulo Freire en *Pedagogía del oprimido* 51 y ss.) respecto al público, entre una escena que se posiciona como sujeto que conoce y la platea en la que, como en el encuadre pedagógico, se supone que el sujeto no sabe. Andrés Binetti reacciona a esta postura, cuando afirma que “[p]ensaba siempre en un teatro de lo político; un teatro político en términos de Brecht, el teatro político tradicional tiene como una instancia educativa; piensa al público como infantes a los que hay que explicarles cómo debería funcionar el mundo” (*TP* 145). Mariela Asencio dice que “intentar enseñar no es algo que me interese” (*TP* 165). El-Jatib aspira a sacar al público de su zona de confort y, de alguna manera enfrentarlo con ese inconsciente transindividual, como Lacan lo definía, y sostiene: “Los espectadores tienen que venir predisuestos para que les suceda algo que no pasa por el entendimiento racional. Generalmente el espectador de teatro quiere entender, porque la lógica le produce seguridad. Así que si se encuentran con algo que les habla desde la lógica de los sueños puede producirles rechazo”.⁷ Digamos, para abreviar, que esta nueva praxis

⁷ Para Lacan, el inconsciente no es colectivo sino transindividual y parroquial, es decir, no es universal ni atemporal; sino limitado a una parroquia (solo los de la misma parroquia pueden reírse de un chiste), his-

se desarrolla, en general, entre el discurso de la Histórica y el discurso del Analista. Actualmente, y como ocurrió a propósito de la Escuela fundada por Lacan, las dificultades de incorporar esta nueva manera de producir escritura escénica en la academia no se hacen esperar: no se sabe cómo enseñarla en el marco del discurso de la Universidad.

*

El grupo de teatristas que vamos a considerar reconocen a varios maestros, sea porque han compartido experiencias con ellos o no. Dejando de lado sus predilecciones por directores internacionales (Barba, Brook, Mnouchkine, Kantor, Bausch, etc.), nos importa enfocarnos en sus admiraciones en el contexto argentino.⁸ Gran parte de la práctica que realizan, consciente o inconscientemente, remite a experiencias que circulan en el medio teatral y que no parecieran llevar nombre y apellido. Si bien la figura de Eduardo Pavlovsky no está mencionada en las entrevistas (como tampoco la de Alberto Ure), ya disidentes en los años setenta⁹ respecto a otros autores como Gambaro, Cossa y Halac, por mencionar unos pocos, la praxis teatral actual parece buscar un balance entre dos extremos: la dramaturgia de escritorio y el teatro de la intensidad. Muchos teatristas realizan múltiples tareas (principalmente la convergencia de dramaturgo, director y actor) y afirman privilegiar la escritura escénica; sin embargo, reconocen todavía que lo verbal (incluso con cuidado literario) es, salvo contadas excepciones, la dominante de sus preocupaciones. Esta tendencia aparece en Rafael Spregelburd y continúa, por ejemplo, en Mariano Tenconi Blanco, quien enfatiza la relación entre dramaturgia y literatura, y se interesa también por llevar “los procedimientos de lenguaje al extremo” (Halfon “El último” s/p). Tenconi Blanco expresa que le gustaba y le gusta “trabajar con un lenguaje que está en la realidad como materia prima, pero ofrecerle a ese lenguaje un salto poético” (Ibíd.). De todos modos, este

tórico, transferencial, real y, como lo plantea al final de su enseñanza, hasta particular: “Se crea una lengua en la medida en que en cualquier momento se le da un sentido, se le hace un retoquecito, sin lo cual la lengua no estaría viva. Ella está viva en la medida en que a cada instante se la crea. Por eso no hay inconsciente colectivo. Solo hay inconscientes particulares, en la medida en que cada uno, a cada instante, da un retoquecito a la lengua que habla. (*Seminario 23* 131).

⁸ Además de la influencia de El Periférico de Objetos en muchos de ellos, los maestros más nombrados son: Ricardo Bartís, Pompeyo Audivert, Ciro Zorzoli, Rubén Szuchmacher, Daniel Veronese, Spregelburd, Federico León, Guillermo Cacace, Alejandro Tantanian, Claudio Tolcachir y Mauricio Kartun.

⁹ Karina Mauro afirma que *Telerañas* de E. Pavlovsky, de 1977, es la clave de este cambio de paradigma en la escritura escénica (“Informe VII” s/p).

privilegio de la escritura, de lo verbal y del texto dramático no significa que se descuide la dirección o la puesta en escena; muy por el contrario, se la realiza con un cuidado también extremo. Tanto en Spregelburd como en Tenconi hay una búsqueda de no ceder a las limitaciones típicas del *off*: en ambos las obras son extensas, de varias horas, en las que vestuario y escenografía no se reducen al mínimo. “Me dan ganas –dice Tenconi– de volver a pensar el teatro para trescientas personas. Porque a la vez la obra es grande. No son diez espectadores, la obra dura poquito, todo ínfimo. Pareciera que el teatro, frente a otras ficciones que parecerían haber tomado el centro, se pusiera en un lugar donde no molesta. Hago esto pequeñito en este rincón”. Se explica que las obras reciclen materiales populares de la cultura argentina, apelen al humor, sin dejar de apuntar alto a críticas mordaces sobre la realidad y lo real. Se instala así un campo de debate en relación a ciertos teatristas, como Daniel Veronese, Javier Daulte y Alejandro Tantanian, que han comenzado a frecuentar salas céntricas, contar con producciones formales y promociones bien planificadas.

Aunque se privilegia la escritura dramática (como resultado o no de improvisaciones, como texto llevado a ensayo y luego puntillosamente revisado), lo cierto es que dicha escritura no es de escritorio: en primer lugar, porque los teatristas entrevistados, en general, han sido actores y ofician también de directores y productores; en segundo lugar, porque la mayoría acepta que su proceso de creación se dispara a partir del no-saber y no de ideas preconcebidas para las cuales el montaje sería un decorado o ilustración. El proceso de escritura y montaje está guiado por el deseo del teatrista, deseo de saber (no de conocer), deseo de saber sobre el deseo y el goce, sobre lo Real y no la realidad, siempre en conexión con el contexto socio-político del país. Binetti afirma: “nosotros hacemos lo que tenemos ganas o lo que sentimos que hay que hacer en el aquí y ahora” (*TP* 127).

Cada teatrista se define o perfila su estilo a partir de variaciones con el realismo.¹⁰ Hay posiciones que lo acatan sin problematizar, a otros no les pa-

¹⁰ Como lo plantea Karina Mauro, es Tato Pavlovsky, luego Ure e inmediatamente Bartís, quienes dan lugar a una dramaturgia ya no interesada tanto en contar una historia (y menos linealmente, siguiendo el modelo aristotélico), prefiriendo dejar que el actor atraviese “una sucesión de estados intensos y fragmentarios. No se parte de lo psicológico, sino del cuerpo atravesado por diversos estímulos físicos, sociales y políticos”, recuperando con ese gesto “las formas del actor popular porteño” (Pepe Arias, Luis Arata, Dringue Farías y Alberto Olmedo) y reorientando el teatro político o lo político del teatro fuera de la línea brechtiana y obviamente del realismo-naturalismo. Con una impronta fuerte del psicoanálisis y del psicodrama, el trabajo de

rece que deban preocuparse por ello y hay posiciones más extremas, como la de Pablo Gigena, cuando asume su ansia de transgresión, dejándose llevar por “una pulsión” (TP 198) que alimenta su actitud iconoclasta la cual lo induce a “asesinar permanentemente todas las influencias de otros en mí” (TP 195) a fin de defender su identidad poética. Un gesto, sin duda, parecido al “ir más allá del padre” que Freud vislumbra en su “Carta a Romain Rolland”. Por eso afirma: “Estoy informado, pero nunca sentí la necesidad de identificarme o seguir el camino de alguna escuela o personalidad de actuación, dirección o dramaturgia” (TP 179). En la colección de ensayos *Detrás de escena*, muchos teatristas reflexionan sobre el realismo y sus vicisitudes en la escena argentina actual y en su propia praxis. Más allá del perspectivismo que hace imposible el realismo decimonónico, según la opinión de Andrea Garrote, para quien la realidad ya no es una, sino que se halla estallada en múltiples versiones a causa de la mirada, lo cierto es que el debate también apunta a otra cuestión álgida: la verdad de/en la escena. Al respecto, Matías Feldman escribe que “el *realismo*, como corriente artística devenida en una forma de percepción impuesta por los medios hegemónicos de producción simbólica, también es una maraña a la cual llegamos y es difícilísimo salir. La burguesía, que encuentra su auge en el capitalismo moderno, justamente toma como su modo favorito de autorrepresentación al *realismo*” (*Detrás de la escena* 47). Pérez Luna expresa que “[e]n el teatro los entes son más reales que en la realidad. Más densos, más evidentes. Existen, no por su función, sino por su sola presencia, y esto sucede tanto con los cuerpos objetos como con los cuerpos actores y también con los cuerpos espectadores” (36). Mariana Mazover sostiene que “nuestra tradición [argentina] es realista” (TP 13), aunque “[y]a no me sirve el realismo” (TP 14); señala la dificultad de trabajar con quienes han sido entrenados en esa vertiente; lo importante, para ella, es “volver a correr el riesgo de no saber cómo se hace realmente algo” (14) y agrega: “yo me tengo que permitir no saber qué estoy haciendo” (23). Sea como fuere, no se percibe en el panorama actual del teatro argentino ninguna pretensión de afiliarse a discursos de ningún tipo ni debatir o formar bloques hegemónicos consagrando alguna estética en particular. En términos generacionales, según Binetti, no hay intenciones de “construir un relato hegemónico y una

estos teatristas consiste en “constituir un grupo con un imaginario común, que no se corta cuando el ensayo termina, e incluye todo lo que sucede entre sus miembros fuera del mismo”. (“Informe VII” s/p). Bartís reelaborará toda esta nueva aproximación a la praxis teatral a partir de una búsqueda de la poética actoral.

estética hegemónica” (TP 127). Cada cual hace lo suyo y responde a su deseo, variando posiciones en función de su propia trayectoria teatral y en el ‘caso por caso’ de cada espectáculo tal vez, como manifiesta Pérez Luna, para evitar convertirse en “fósiles teatrales” (37).

En cuanto a la relación texto dramático/escritura escénica, Mariela Asencio enfatiza que su “escritura está 100% ligada a la escena” (TP 161) y, a partir de ahí, “una vez que tengo el texto, empiezo a incorporar a los otros, a convocar a la gente y a ensayar” (TP 164), reconociendo que “con la actuación [los actores] pueden aportar un montón [y] los textos se modifican” (TP 164), aunque no realiza un trabajo de reescritura más allá de cambiar el orden de algo o eliminar algún otro detalle. En esa línea, aunque un poco más flexible, también se ubica Gigena, quien afirma que, salvo “un significante muy fuerte, que no lo podés trastocar o mover, “[n]unca me he cerrado a que cambie la cosa. Siempre contrasté el texto con lo que se iba armando a nivel del movimiento escénico y en función de eso, confrontando texto con lo que veía, iba llegando a cambiar o cortar diálogos, cambiar órdenes, cambiar incluso el sentido de partes finales” (TP 177). Sus obras, dice Gigena, cambian permanentemente con cada ensayo, con cada función, con cada gira, para ajustarse mejor al concepto, no para complacer demandas del público; por eso su grupo se considera “teatroskistas’, porque representamos el teatro de la ‘revolución permanente’” (TP 178). Califica, pues, su práctica creativa como “eclectica, donde lo que importa es seguir las necesidades expresivas de cada obra sin forzarla con otros intereses” (TP 180). Apelando a terminología lacaniana, insiste en que “el público de teatro viene a convertirse para nosotros en una especie de frontón –interlocutor imaginario, fantasma– donde rebotan nuestras proposiciones” (TP 190). Es más, su postura va en contra de toda idea de comunión, convivio o comunicación teatral (TP 191); llega tan lejos como para postular una aproximación a partir del narcisismo y el registro imaginario, tal como Lacan tempranamente lo planteara con su famoso $i(a)$ [yo ideal] / I(A) [Ideal del yo] (*Seminario I*): por un lado, el teatrista tiene una necesidad de escucharse a sí mismo; por el otro, el teatrista y su obra, “consciente o inconscientemente, somos el medio por el cual la sociedad se habla a sí misma” (TP 191). En cierto modo, podríamos decir que en Gigena como en otros teatristas, prima la máxima psicoanalítica del *caso por caso*, del proyecto por proyecto, intentando, como afirma Binetti, cambiar de estética

cuando se siente que “ya lo podés hacer muy bien, cuando ya no te demanda, no te exige” (TP 127).

Mazover afirma: “para mí la dirección o mi experiencia personal está vinculada a la escritura [...] que tiene que ver con una escritura del espacio” (TP 1). Apunta al montaje como un lenguaje, “mucho más complejo que la palabra”, de modo que lo verbal es importante y se lo cuida, pero no define ni limita su concepción del teatro, ya que en los ensayos aparecen aportes de los actores “que me parecía[n] más interesantes que los del texto” (2). Aunque Mazover dice partir de algunas hipótesis previas, lo importante es que durante el ensayo y sobre todo a partir de los actores (a veces también de los creativos invitados o integrados al grupo), se visibiliza “si eso produce o no produce, ya que a veces materialmente no es lo que uno imagina previamente” (TP 1), lo cual la obliga a pegar “un volantazo muy profundo en relación, por ejemplo, al trabajo del lenguaje de la actuación” (TP 1). Starosta se inclina por lo que él denomina “estructuralismo” (aludiendo a niveles de tipo dinámico, interrelacionados, casi a la manera del modelo lingüístico de Hjelmslev) el cual supone realizar una operación capaz de “generar el tejido, la trama, no como una transcripción de algún otro elemento externo o una representación de nada” (TP 95). Cuando se trabaja grupalmente y se escribe desde allí, parece seguirse de alguna manera una diferencia ya establecida por Bartís entre lo biográfico y lo personal. El-Jatib afirma que “[t]odos los trabajos de El Rayo tienen que ver con mi biografía pero también con la de los actores, porque no hablan de historias personales”.

En casi todos los entrevistados se discierne otro axioma, también promulgado por Bartís, que plantea una diferencia entre el relato (narración o fábula del texto) y el “relato de la actuación”,¹¹ que tiene sus propias exigencias y devenires, aportando sus propias significaciones. Starosta manifiesta estar buscando “un sistema de actuación que yo podría definir por fuera del rea-

¹¹ En la entrevista que le hice a Bartís en el 2004 él comenta cómo cambió su mirada a partir del regreso del exilio de Pavlovsky y de la influencia del psicoanálisis, orientándolo hacia los relatos de actuación: “En ese momento –tal vez bastante influenciado también por mi experiencia de trabajo con Pavlovsky, que es psicoanalista y teórico, que pertenece a la generación anterior a mí– hablábamos mucho y para mí fue muy útil todo lo que era el discurso que él traía desde el campo del psicoanálisis, la idea de “lugares”, lugares que son hablados (el lugar del padre, el lugar de la madre, el lugar del poder) [...] lo que nosotros después terminamos llamando ‘relatos de actuación’ [...] sumatoria ya no de un relato literario (sería el texto, relatos espaciales, relatos musicales). [...] Me refiero a lo que la actuación narra independientemente de la obra” (Geirola, *Arte y oficio* 107).

lismo [...] una especie de “realismo desmesurado”, o de naturalismo desmesurado” (TP 107). En esta línea, Gabriela Izcovich rotundamente afirma que “la dirección muchas veces está concebida desde el lugar de la actuación” (TP 29); sostiene que escribe “teniendo muy claro lo que quiero de los personajes y de la puesta en escena” (TP 30), pero al momento del ensayo “[s]e respetan un poco los textos, pero también se modifican” (TP 30). A la manera pavloskiana, nos dice: “te diría que la escritura original termina a la décima función una vez de haberse estrenado el espectáculo” (TP 30). Savignone declara que sigue “ensayando dos meses y tres después del estreno de la obra, también sigo filmando, ajustando, y cada vez más simplificando” (TP 150). Partiendo de su experiencia como actriz y un poco más clásica en su concepción del texto y la necesidad de la puesta de serle fiel, Celina Rozenwurcel no obstante acepta que “ya desde la escritura estoy pensando en la puesta” (TP 47). Binetti se interesa por las “calidades de energía, cómo se ordenan esos cuerpos en términos de latencia desplegada en el espacio” (TP 123). E incluso cuando dice trabajar la obra de otro, también presta atención a esa energía, a ese relato de actuación, ya que “no creo en el texto como en el teatro textocentrista” (TP 125). Su búsqueda está orientada a “otra cosa, que no sé bien qué es, pero [sé] que tiene que ver con lo político en el cuerpo del actor y no lo político en el relato” (TP 127-128); aunque dice no tener idea de lo que busca, lo estimula el desafío de ese no-saber respecto a ‘aquello’ político que ancla en el cuerpo y que, en el campo psicoanalítico argentino, dentro de lo que podríamos denominar la “política lacaniana”, se refiere a la cuestión del goce y sus múltiples conexiones con el Ideal del yo, el superyó y el nudo borromeo.

En cuanto a lo que dispara el proyecto de un espectáculo, Binetti afirma que “cuando empieza a dirigir una obra uno no sabe” (TP 138);¹² su objetivo es salir de la zona de comodidad para no convertirse en un burócrata; según su perspectiva, a pesar de la gran oferta teatral de Buenos Aires, lo cierto es que las obras se parecen mucho y “pocas veces uno va a ver un trabajo que está arriesgado” (TP 138). Por su parte, Román Podolsky valora el hecho de “no tener claro en el punto de partida” (TP 82). Si Andrea Garrote invoca el barco (TP 63) y enfatiza la necesidad de dejar “abierto un margen [y que los actores desde el comienzo] saben que hay escenas que todavía no están” (TP

¹² Mauro dice que “Bartís acuerda con Ure cuando afirma que el ensayo es la creación de un “nosotros” cerrado, ‘una patrulla en el desierto que no sabe a dónde va’” (“Informe VII” s/p).

67), Podolsky imagina el proceso de montaje –desde una perspectiva psicoanalítica muy lacaniana, sobre todo respecto de la *tyche*–¹³ a partir de la metáfora de la navegación en la que no solo el director se desprende del proceso (“el director cae” [TP 83], como el objeto *a* en Lacan), sino que plantea la cuestión de orientarse, seleccionado aquello que queda y lo que se rechaza de lo que va emergiendo durante el trabajo; se trata de mantener el proceso de creación como “una disponibilidad hacia lo desconocido” (TP 83), hacia la sorpresa, sin que la incertidumbre sea un problema sino “compañera del trabajo, y donde la fortaleza de este proceso creativo [...] soporte la angustia que está presente en todo proceso de creación” que apunta a lo nuevo (TP 83), ya que no hay “un intento de representar” (TP 85). “Estoy buscando lo que no se conoce, lo que no se sabe, me aburre un poco cuando se sabe tanto” (TP 87), nos dice. Si para él vale la necesidad de una hipótesis, no es la que dispara el proceso como en Mazover, sino aquella que “permita articular el material” (TP 91). Por su parte, Mazover expresa que hay actores a los que “no les gusta ensayar, quieren resolver. No puedo trabajar con este tipo de actores. A mí me interesa que no quieran resolver, me interesa que estén perdidos, pero que sepan la letra” (TP 12).

Binetti también coincide aquí con Podolsky, cuando expresa que “[s]iempre la incertidumbre es productiva” (TP 126). Savignone nos cuenta que “[c]uando aparece el espacio *de esa otra realidad*, ahí confío plenamente en que hay que desarrollar eso que apareció” (TP 153, el subrayado es mío), porque, aunque hay una “idea madre” que dispara el proyecto, la confianza en su equipo le permite dar unas pocas reglas y “después me dejo llevar” (TP 156); inmediatamente agrega que ya desde el comienzo de los ensayos, “[l]a idea es que el encontrarnos a ensayar tenga un condimento del tipo ‘hoy no sabemos qué va a pasar’” (TP 155), de modo que promueve el “perdernos un rato para encontrarnos más profundamente” (TP 157). Como vemos, una vez entrevistado algo, se da “el tiempo para comprender” (TP 159), donde se percata que “uno vuelve a adquirir esa libertad y esa inmoralidad tan inspiradora de la niñez” (TP 153) y entonces –expresa muy lacanianamente–: “mancho el espacio [de la visión], mancho con el cuerpo”, para finalmente arribar al momento de concluir en el que se acerca al silencio (TP 151). Savignone parece seguir los tiempos lógicos lacanianos, con su instante de ver,

¹³ Ver Lacan, *Seminario 11* 62.

su tiempo para comprender y el momento para concluir,¹⁴ lo cual se suma a múltiples estrategias dirigidas a facilitar ese momento de sorpresa cuando el inconsciente habla, en que se abre y se cierra, tal como Lacan lo planteó en su *Seminario 11*.

Estos márgenes de incertidumbre, sea en la resolución de escenas al comienzo de los ensayos o incluso en la marcación posterior de los actores, están también orientados a integrar al público en el trabajo de interpretación, producción de sentido, desciframiento del enigma, del no saber. Muchos teatristas se plantean dejar aspectos abiertos para que el público pueda entrar en ellos, completar, hacer su trabajo. Binetti, por ejemplo, sintetiza esta cuestión diciendo que desde sus comienzos empezó a pensar en un “teatro que ponga preguntas, no respuestas” (TP 145). Podolsky sostiene que le interesa “un espectador que está dispuesto a construir conmigo” y que “el proceso de expectación sea un proceso de construcción, de creación también” (TP 89). Pérez Luna reflexiona sobre ese “texto emergente [como] texto no previsto ni buscado, un texto que se forma a partir de la combinación azarosa de significantes” (174), que vale para los actores como para el público; como ella misma aclara, esos textos no son solo verbales y no están necesariamente adheridos a un significado, lo cual supone para el público un trabajo de desciframiento. Su praxis incentiva el caos creativo, “[e]l caos profundo [...] en el que el azar produce intensas interconexiones” (174). Lo interesante de Manojó de Calles, a cargo de Pérez Luna, es que se definen como un grupo “que constantemente analiza y escribe lo que hacemos en la escena. A su vez, desde la escena nos lanzamos a probar siempre algo que no conocemos. Un saber que aún no hemos alcanzado” (175). Esta orientación hacia la escritura y la reflexión sobre la praxis teatral también se da en Starosta, cuyo libro *Los pies en el camino. 15 años de la Compañía El Muererío Teatro*, al igual que *Experimento manojó* de Pérez Luna, sobre los veinte años de su trabajo teatral, son un lujo de publicación y reflexión de sus propias trayectorias.

*

¹⁴ Ver el escrito de Lacan titulado “El tiempo lógico y el aserto de certidumbre anticipada. Un nuevo sofisma”. Para una aproximación a la praxis teatral de este escrito lacaniano, ver mi “Ensayando la lógica o la lógica del ensayo: Construcción de personaje y temporalidad de la certeza subjetiva”.

Otra cuestión que emerge es la de la frontalidad: la mayoría de las salas responde a la teatralidad del teatro, esto es, a la política de la mirada instaurada desde el Renacimiento, cuya concreción arquitectónica es la sala a la italiana, aunque dicha estructura de teatralidad pueda instalarse en cualquier esquina de barrio. Las salas del *off* porteño algunas veces permiten formatos de bilateralidad o alguna otra mínima combinación, por lo demás muy restringida en virtud de la imposibilidad de eliminar butacas que resentirían lo recaudado por taquilla. No olvidemos que se trabaja en salas de entre setenta y noventa butacas. De todos modos, resulta bastante evidente que, en la mayoría de los entrevistados, todavía el modelo frontal sigue prevaleciendo, salvo contadas excepciones –como el caso del grupo La Vorágine, de Gigena, con sala propia y fuerte impronta experimental. En algunos casos, se trabaja en lugares alternativos: por ejemplo, un taller mecánico, tal el caso de *Mecánicas*, de Rozenwurcel, una peluquería como en *Proyecto Posadas* de Binetti, o algunos espectáculos del grupo Manojó de Calles.¹⁵

Para la mayoría de los que trabajan en el teatro independiente o circuito *off* de Buenos Aires, el modo de producción se basa en cooperativa, dividiendo en partes iguales la taquilla. Aunque casi todos apelan a subsidios del Instituto Nacional de Teatro, Fondo Nacional de las Artes, Pro-teatro, etc., los fondos no resultan de mucha utilidad durante el proceso, porque son capitalizados mucho después del estreno. Algunos directores invierten de su propio bolsillo para poder financiar el montaje, aunque pocas veces recuperan lo invertido. Casi todos los teatristas entrevistados sobreviven de otras actividades extra-teatrales, salvo los ligados a la enseñanza del teatro, sea en su propia escuela, taller o academia. Como lo sintetiza Mazover, “[e]l teatro independiente produce algo muy perverso y es que en general todos ganan plata, menos el director y los actores” (*TP 6*).

Resulta un poco paradójico el hecho de que la mayoría de ellos, justamente por esta falta de réditos económicos, plantee, por un lado, que eso les da la libertad de hacer lo que desean, sin responder a mandatos de productores oficiales o demandas del público; y, por otro lado, muchas obras, como lo planteaba Binetti, carezcan de mayores riesgos estéticos. Uno esperaría

¹⁵ Los teatristas que citamos en este ensayo realizan mayormente teatro de sala. No hay que olvidar el teatro comunitario o barrial, el teatro comercial y oficial, con sus hibridizaciones más recientes, y el teatro que ofrecen las academias.

que la falta de esperanza de sustentarse exclusivamente del teatro, los llevara a desafíos más imponentes. Sin embargo, como también lo plantea Binetti, los espectáculos son muy similares, con temas en general ligados a la clase media, con cierto realismo impuesto por razones económicas. Pareciera que la motivación por hacer teatro, más allá de la prepotencia de trabajo de la que hablaba Roberto Arlt y de la *parresía*¹⁶ que los impulsa, residiera en otra cosa o diera cuenta de *otro deseo* que valdría la pena investigar, habida cuenta de los enormes sacrificios que conlleva la praxis teatral.

En todo caso, aunque hay una impronta creativa de la estética de la multiplicidad y de estados, lo cierto es que pocos espectáculos llegan a provocar los temblores emocionales e ideológicos de un Pavlovsky o de un primer Bartís. Sin duda, el contexto casi bipolar entre facciones políticas desgastadas, los cambios de administración abruptos y frecuentes, la corrupción e inhabilidad de autoridades en el campo de la cultura y la crisis económica que afecta al público, son factores que inciden en la praxis teatral. No creo que se deba a la democracia el hecho de que el teatrista ya no corra los riesgos personales que se produjeron en la dictadura, a pesar de su *coraje de la verdad*, como lo llama Foucault, y aunque intente ser completamente honesto.¹⁷ Si hoy se puede hablar de una dictadura que afecta al teatro, es de tipo económico: para los teatristas, se trata de salas cerradas por supuestas faltas descubiertas por funcionarios municipales, aumento perverso de los gastos de electricidad y de mantenimiento, cortes de subsidios, etc. Del lado del público, el aumento de tarifas de transporte, la inseguridad, la crisis económica generalizada impone pensar más de una vez la decisión de salir a ver una obra de teatro, particularmente del circuito independiente, que no garantiza –como ocurre para el teatro comercial– un placer y entretenimiento acorde a las expectativas convencionales. Consecuentemente, muchos teatristas están muy preocupados por descubrir alternativas a la producción teatral, con la meta de autofinanciación o de poder sobrevivir de su actividad artística. Rozenwurcel, por ejemplo, expresa que “[h]ay un aspecto del teatro independiente

¹⁶ En *Discurso y verdad*, Foucault define la parresía: “la *parresía* es cierta actividad verbal en la cual el que habla mantiene una relación peculiar con la verdad a partir de la franqueza, cierta relación consigo mismo a partir del peligro, cierta relación con la ley a partir de la libertad y el deber y cierta relación con los otros a partir de la crítica, crítica de sí o crítica de los otros”. (85)

¹⁷ Baste mencionar lo ocurrido con la puesta de Ure de *Telarañas* de Pavlovsky (1977), prohibida después de dos funciones y causa del exilio del autor.

que plantea el presupuesto de que ‘ganar plata’ o la palabra ‘comercial’ está mal visto. Me parece –agrega– que no debería ser así porque es un trabajo y uno quiere, uno aspira a poder trabajar y vivir de eso” (TP 49). Starosta, por su parte, ha comenzado a explorar la alternativa del *crowd funding* (TP 102).

Hay que tener en cuenta la queja de muchos de estos artistas: la escasez de salas, además de sus determinaciones físicas y financieras, impone una desproporcionada relación entre tiempo de trabajo invertido en el proyecto y tiempo de exhibición (entre 8 o 10 funciones a lo largo de un par de meses). Los espectáculos, salvo contadas excepciones, como es el caso de *Mi hijo solo camina un poco más lento*, dirigida por Guillermo Cacace y ya con varios años en cartel y varias funciones semanales y hasta en el mismo día, jamás acceden a la posibilidad de maduración. En general, los espectáculos se presentan una vez a la semana, ya que las salas deben ser compartidas por varios elencos. Eso exige para muchos de los teatristas fijar una fecha de estreno con cierto riesgo, y tener un pacto lo más flexible posible con los propietarios de la sala para mover una o dos semanas, si el proyecto lo requiriera. Una vez más, salvo el grupo de Gigena para quienes la cruzada es buscar a como dé lugar los fondos necesarios exigidos por el proyecto, incluso si su escenografía resulta no transportable, el resto de los teatristas asume una puesta limitada al mínimo de utilería y escenografía. En uno u otro caso, lo privilegiado y fundamental es pivotar sobre la actuación y la novedad en la estructuración o metaforización de la fábula. Además de las limitaciones físicas de las salas, las limitaciones financieras y la escasa cantidad de funciones que cada grupo puede brindar, está la cuestión de un público “endogámico” (como lo llama Mazover [TP 18]), formado por un mismo grupo de amigos y universitarios, cuyos miembros circulan por las diversas salas del off porteño. Sin duda, este público, directa o indirectamente, estigmatiza la dramaturgia y la selección de los temas. Starosta, por ejemplo, resume una posición compartida; “Creo más o menos saber qué tipo de espectador tengo; es un espectador que puede decodificar, que tiene cierta formación teatral, que puede producir algunas abstracciones y algunas asociaciones, que tal vez un espectador común o una persona común no podría” (TP 110). Sin embargo, como otros colegas, se plantea buscar otro tipo de espectador más allá del habitual en el teatro independiente, un espectador “que está más allá de la frontera del off” (TP 110-111), a partir de una pregunta clave que, en cierto modo, es un síntoma de

esa endogamia del *off* que ha comenzado a agobiar a los artistas: “¿para quién estamos haciendo teatro, para quién hago teatro?” (TP 111).

Para cerrar esta rápida mirada a la praxis teatral actual en Argentina, a sabiendas de que se nos escapan miles de matices y problemáticas (cuestiones de género, instancias de consagración por premios, acceso a giras nacionales o internacionales, festivales, reglamentaciones jurídicas, etc.), el síntoma más acuciante –tal como ocurriera en otros momentos de la historia del teatro– parece darse, por un lado, en la impronta de una pulsión poética a la que los teatristas no renuncian y, por otro, en la conversión de una praxis teatral –poco teorizada y explorada– en mera técnica o metodología, tal vez sostenida por los innumerables obstáculos económicos y burocráticos que amenazan la creatividad; obstáculos todavía más deteriorantes si se tiene en cuenta –más allá de la crisis generalizada y crepuscular de estos tiempos de capitalismo neoliberal– la volatilidad resultante causada por los cambios abruptos de administración política del país y el desinterés e ignorancia de los funcionarios sobre el rol de la cultura en los destinos de la Nación.

Bibliografía

- Detrás de la escena*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Excursiones, 2015.
- Foucault, Michel. *Discurso y verdad. Conferencias sobre el coraje de decirlo todo*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2017.
- . “Nietzsche, la genealogía, la historia”. En *Microfísica del poder*. Madrid: Las Ediciones de La Piqueta, 1979. 7-29
- Freire, Paulo. *Pedagogía del oprimido*. Web. <http://www.servicioskoinonia.org/biblioteca/general/FreirePedagogiadeloOprimido.pdf>, 1970.
- Freud, Sigmund. “Carta a Romain Rolland [Una perturbación del recuerdo en la Acrópolis]” (1936). En *Obras completas*, vol. XXII. Buenos Aires: Amorrortu, 1991. 208-221
- Geirola, Gustavo. *Teatralidad y experiencia política en América Latina (1957-1977)* [2000]. 2da. Ed. Buenos Aires/Los Ángeles: Argus-a Artes y Humanidades/Arts & Humanities, 2018.
- . *Arte y oficio del director teatral en América Latina. Argentina, Chile, Paraguay y Uruguay*. [2007]. 2da. Edición. Argus-a Artes y Humanidades/Arts & Humanities, 2014.
- . “Ensayando la lógica o la lógica del ensayo: Construcción de personaje y temporalidad de la certeza subjetiva.” *Teatro XXI* 12.23 (2006): 35-48.

- Geirola, Gustavo y Lola Proaño. *¡Todo a pulmón! Entrevistas a diez teatristas argentinos*. Buenos Aires/Los Ángeles: Argus-a Artes y Humanidades/Arts & Humanities, 2016.
- . “Los cuatro discursos lacanianos y las dramaturgias”. Argus-a Artes y Humanidades/Arts & Humanities 1.2 (2011). <http://www.argus-a.com.ar/archivos-dinamicas/los-cuatro-discursos-lacanianos-y-la-dramaturgia.pdf>
- Halfon, Mercedes. “El último deseo: Mariano Tenconi Blanco”. Página 12. Suplemento Radar. 18 febrero 2018. <https://www.pagina12.com.ar/96158-el-ultimo-deseo>
- Hopkins, Cecilia. “El grupo El Rayo misterioso y el Festival Experimenta Teatro. Otra apuesta al riesgo escénico”. *Página 12*. Martes, 16 de agosto de 2016. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/10-39754-2016-08-16.html>
- Lacan, Jacques. “El tiempo lógico y el aserto de certidumbre anticipada. Un nuevo sofisma”. En *Escritos*. Tomo 1. Buenos Aires: Siglo XXI, 2008. 193-208
- . *Seminario 23 El sinthome*. Buenos Aires: Paidós, 2006.
- . *Seminario 1. Los escritos técnicos de Freud*. Buenos Aires: Editorial Paidós, 2001.
- . *Seminario 17 El reverso del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós, 1996.
- . *Seminario 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós, 1987.
- . *Seminario 20 Aun*. Buenos Aires: Paidós, 1985.
- . *Psicoanálisis. Radiofonía y Televisión*. Barcelona: Anagrama, 1977.
- Mauro, Karina. “Informe VII. Estética de la multiplicidad, teatro de intensidades, teatro de estados: un teatro eminentemente porteño”. <http://www.alternativateatral.com/nota375-informe-vii-estetica-de-la-multiplicidad-teatro-de-intensidades-teatro-de-estados-un-teatro-eminente-mente-porteno>
- Pavlovsky, Eduardo. *La ética del cuerpo. Nuevas conversaciones*. Buenos Aires: Atuel, 2001.
- Pérez Luna, Verónica. *Experimento Manojó: 20 años de teatro*. San Miguel de Tucumán: el autor, 2013.
- Starosta, Diego y Mauro Oliver. *Los pies en el camino. 15 años de la Compañía El Muere-río Teatro*. Buenos Aires: Industrias Culturales Argentinas, 2013.

