

Las nuevas tendencias escénicas en el teatro argentino

Julia Elena Sagaseta

En el teatro contemporáneo argentino, la década del 80 se destaca porque en ella se generan dos movimientos importantes: uno fuertemente político, el otro de renovación estética. Entre 1981 y 1983 se produjo el mayor evento contestatario que, desde el campo de la cultura, enfrentó a la dictadura militar: fueron las tres ediciones de Teatro Abierto. Todos los teatristas (autores, directores, actores, escenógrafos, músicos, luminotécnicos) y un público ávido se encontraron durante dos meses de cada año. Se presentaban obras escritas, dirigidas y actuadas con fervor en las que, mediante metáforas, se cuestionaba la situación imperante. Que el hecho era urticante para las autoridades lo demostró, en el primer año, un "misterioso" incendio del teatro donde se había inaugurado el evento. Que aglutinaba a todos los sectores del campo teatral lo denotó la inmediata oferta de varias salas comerciales para que el ciclo siguiera. La última versión se hizo en medio del proceso electoral por el que se eligió, por fin, a un presidente democrático.

Teatro Abierto fue, sobre todo, un hecho político y también una de las mejores demostraciones de cómo se puede hacer teatro político. Pero, con la instauración de la democracia, su eficacia básica dejaba de existir. Hubo un intento de recrear su espíritu en 1984 con el Teatrzo (costaba dejarlo porque fueron, realmente, jornadas inolvidables para quienes lo vivimos; se experimentaba la idea del arte como hecho revolucionario), pero ésa ya fue una muestra alicaída, que más bien trataba de recrear formas del teatro popular.

Con la llegada de la democracia, en 1984, se produjo en la escena argentina una necesidad de renovación, una inquietud por experimentar nuevas expresiones estéticas. El fenómeno no abarcó la totalidad del teatro. En realidad, fueron los teatristas más jóvenes los que empezaron a indagar y a bucear libremente en las distintas posibilidades del hecho teatral.

En estos diez años ha habido una eclosión de búsquedas, de líneas. Se las denomina "nuevas tendencias escénicas", coincidiendo con el nombre que se le da en España a un movimiento similar (la "movida" madrileña de los 80 influyó mucho en los cambios culturales de Buenos Aires en los principios de la democracia). Con demasiado apresuramiento, la crítica intentó agrupar las nuevas expresiones y a veces hasta hizo balances. Pero lo

cierto es que a la libertad democrática correspondió una libertad estética que no pretende ni acepta ninguna catalogación.

Las nuevas tendencias no intentan suplantarse el teatro anterior, de hecho coexisten sin disputas con teatristas de otras propuestas. Los escenarios porteños de los 80 y 90 presentan -como ha ocurrido en otras etapas de nuestro teatro- diferentes sectores, diferentes públicos y hasta diferentes crisis. Sigue existiendo un teatro pensado a la manera tradicional, caracterizado por el predominio del texto, que puede ser de calidad literaria y renovación escénica, o producido sólo con intención comercial. Continúa haciéndose un teatro ligado a la televisión, epigonal de la comedia costumbrista o brillante de las décadas 40 o 50. Hay salas del teatro independiente (como el Teatro Payró) y hasta se abren algunas en estos años, como Andamio 90¹ y La Campana². Está también el teatro oficial, con las varias salas del Teatro Municipal General San Martín y del Teatro Cervantes. Todas estas líneas constituyen el teatro reconocido, con mayor o menor éxito de público, mayor o menor énfasis en la idea de "crisis del teatro".

Para hablar de nuevas tendencias estéticas, hay que pensar dónde se colocan en este panorama y qué conexiones tienen con las otras propuestas. En principio, las nuevas tendencias constituyen el *off*, el *underground*, en relación sobre todo con el teatro comercial. Pero no es una marginalidad estética sino económica, por eso no tienen conflicto con el teatro oficial y muchas veces han ocupado sus espacios. Presentan, en cambio, una actitud diferente a la del viejo teatro independiente. Los teatristas de estas líneas no están enfrentados al teatro comercial ni al ámbito televisivo. Si sus propuestas son aceptadas por estos lugares se integran sin problemas a ellos³. No son, por lo tanto, apocalípticos -para hablar con términos de Umberto Eco- y tienen, por el contrario, una mirada bastante posmoderna sobre la realidad artística y la historia teatral. Es por eso que muchos de ellos revaloran el clown y los cómicos populares desde una óptica de transgresión y vanguardia.

¹ Andamio 90 es una sala construida y dirigida por Alejandra Boero, una de las figuras más relevantes del teatro independiente de los años 90 primero en el grupo La Máscara y luego en Nuevo Teatro.

² El Teatro La Campana fue fundado por un grupo de dramaturgos, directores y actores (entre los que estaban Roberto Cossa, Osvaldo Dragún, Julio Baccaro, etc.) que deseaban reflotar el espíritu del teatro independiente y en homenaje a éste le ponen el nombre. Alude a la campana con que Leonidas Barletta, -uno de los fundadores del movimiento a fines de los años 30, con el Teatro del Pueblo- convocaba a los espectadores a la puerta de su teatro. La Campana ocupó el viejo sótano de Barletta.

³ Es el caso de dos actores cómicos muy valorados en el *off*, como Alejandro Urdampilleta y Humberto Tortones que reprodujeron su estética teatral en un programa televisivo **El mundo de Antonio Gasalla**. Algunos directores como Javier Margulís y Rubén Szuchmacher hacen, al mismo tiempo, propuestas de vanguardia y teatro más comercial, aunque de un cierto nivel textual.

Las nuevas tendencias son un movimiento difícil de caracterizar para el crítico cercano porque están en búsqueda incesante y prácticamente hay tantas líneas como creadores. Pero algunos principios generales las distinguen. En primer lugar desechan la figura del dramaturgo. Los directores hacen su propia escritura escénica, es decir eliminan el proyecto previo de otro creador. Este tipo de dramaturgia puede involucrar la escritura ad hoc de textos no convencionales; el trabajo únicamente con los lenguajes no verbales del espectáculo; o la reelaboración de textos clásicos en puestas de fuerte potencia visual.

Otro principio que comparten es la ruptura con el sistema de actuación naturalista, de raíz stanislavskiana, y el cruce de diferentes registros artísticos: danza, clown, trabajo con muñecos, con recursos del cine, del videoclip, del comic, de los recitales de rock.

La aparición de esta nueva teatralidad en los 80, no resultó una ruptura total con la propuesta escénica que había presentado Teatro Abierto. En realidad, las últimas versiones de éste ya habían dado cabida a algunas manifestaciones de lo que luego serían las nuevas tendencias. Teatro Abierto 83 comenzó con una gigantesca murga que organizaron muchos artistas que en los años siguientes dirigirían los grupos de teatro callejero. También en ese desfile - una marcha altamente política, obviamente - actuaron grupos de teatro danza, como el Teatro Fantástico de Silvia Vladimisky. Grupos de *clown* y de teatro callejero protagonizaron, entre otras propuestas, el Teatrzo de 1984.

Los primeros años de democracia fueron los de experimentación y prueba de expresiones artísticas y la eclosión del teatro callejero y el *clown*. Como explica el director e investigador André Carreira⁴ "varios grupos salieron a reconquistar el espacio de la calle y lo hicieron impulsados por un sentimiento de libertad y de compromiso artístico que se corresponde con una sociedad que buscaba una nueva identidad bajo el signo de la democracia. Una verdadera explosión de arte en la calle fue la primera respuesta que los artistas dieron a los años de represión"⁵.

Efectivamente, las calles y plazas del centro de Buenos Aires y de algunos barrios se llenaron de artistas. Algunos hacían experimentos puramente vanguardistas que más tarde iban a dar lugar a performances, como La Organización Negra. Otros investigaban las posibilidades del clown

⁴Carreira es un director brasileño que ha vivido varios años en la Argentina. Aquí organizó su grupo de teatro callejero Escena Subterránea, todavía en plena actividad.

⁵André Carreira, *El teatro callejero en la Argentina y en el Brasil democráticos de la década del 80*", Tesis de doctorado, Universidad de Buenos Aires, mimeo, pág. 90.

y luego se iban a centrar en este tipo de espectáculos en teatros, como La Banda de la Risa. Pero varios grupos decidieron elegir como propuesta estética e ideológica trabajar en la calle.

El primer elenco organizado como teatro callejero fue el Teatro de la Libertad que resultó, en los 80, el modelo y el generador de otros grupos. Su director, Enrique Dacal, había participado en Teatro Abierto y le dio al conjunto un marcado tono de teatro político; le impuso, asimismo, una fuerte preparación técnica y artística. El Teatro de la Libertad participó de un evento muy importante para los teatristas de las nuevas tendencias: el Festival Latinoamericano de Teatro de Córdoba en 1984. Allí los catalanes de La Fura dels Baus, el elenco peruano Yuyachkani y el Teatro de la Libertad fueron detonantes para muchos artistas que concurren ávidos de conocer nuevas posibilidades escénicas.

Dacal se interesó especialmente por investigar los lenguajes del teatro callejero y por la tradición teatral nacional. Así su primer espectáculo, sumamente exitoso, fue una versión de **Juan Moreira**.

En 1986, Eugenio Barba dictó un seminario en Bahía Blanca, al que concurrió mucha gente de teatro. También realizó conferencias y encuentros en Buenos Aires. Barba ha dejado una marca muy fuerte en muchos teatristas, especialmente en los de teatro callejero. De hecho, el Grupo de la Libertad modificó su estética dando mayor prioridad a la producción de complejas imágenes. Asimismo disminuyó la importancia del discurso verbal y el compromiso político. La propuesta, que también compartieron otros grupos, fue "generar ceremonias teatrales que movilizaran al público con imágenes conmovedoras"⁶.

En los 80 se organizaron y consolidaron otros elencos exitosos como el Grupo Teatral Dorrego, la Agrupación (sic) Humorística La Tristeza, el Grupo Teatral La Obra, el Grupo La Runfla. Algunos estaban muy influidos por conjuntos ligados al Odin Teatret de Barba que visitaron Buenos Aires en esos años.

En los 90 decae y se va diluyendo el accionar del teatro callejero. Subsisten muy pocos. Con una trayectoria continuada sólo se mantienen Diablolomundo, la Runfla y Escena Subterránea. Este último grupo actúa en ámbitos no convencionales aún para el teatro de calle: vagones y andenes de los subterráneos de la ciudad, experimentando con el ámbito y la recepción.

Las nuevas tendencias han tenido, también, salas que las caracterizaron: el Parakultural, la discoteca Cemento, el Centro Ricardo Rojas (perteneciente a Extensión Universitaria de la Universidad de Buenos

⁶André Carreira, op. cit. pág. 104.

Aires), El Vitral, El Parque, Medio Mundo Varieté. En los 80, estos lugares convocaron a un público mayoritariamente joven, formado en la estética del rock, que iban a ver artistas tan jóvenes como ellos y con códigos afines. Los recitales de rock, aún en la época de la dictadura, tuvieron siempre una fuerte carga de teatralidad. Ahora el teatro lo incluía: Los Macocos incorporaban una banda de rock; La Organización Negra hacía sus performances en medio de una fuerte banda sonora de rock. Los espectadores iban a ver funciones que no podían definir (ni les interesaba hacerlo) como teatro.

En esos ámbitos se presentaron también grupos de danza-teatro, de *clown*, de varieté.

Las instancias de consagración de todo este movimiento artístico se produjeron hacia fin de la década del 80: en 1988 La Movida, en 1989 la Primera Bial de Arte Joven. La Movida pretendía ser un agente aglutinador y movilizador del nuevo ámbito teatral. Auspiciada por el Celcit, convocó a todos los grupos renovadores pero no tuvo demasiada repercusión en el público. Además de las funciones, propició el encuentro de los teatristas en mesas redondas y debates. Desde esa fecha, La Movida se ha ido repitiendo todos los años - la VII fue en 1994 - y en sus últimas versiones ha incorporado grupos latinoamericanos y españoles. La Movida es un espacio sumamente útil para replantear la cuestión de la experimentación y la vanguardia⁷.

La Bial de Arte Joven fue una enorme muestra de todas las expresiones artísticas que convocó gran cantidad de público. Las funciones de teatro y danza exponían los cruces y experimentaciones que habitualmente se ofrecían en las salas del *off*. Los jurados, premios y sobre todo los entusiastas espectadores consagraban las tendencias.

El arte del *clown* también fue muy experimentado y representado en los 80. Muchos actores - en labores individuales o grupales - se dedicaron a esta técnica. Dos grupos se destacaron por el trabajo elaborado y la continuidad de la propuesta: La Banda de la Risa y el Clú del Claun. Ambos partían de lugares distintos en la concepción del *clown* y el armado de sus personajes.

La Banda de la Risa rescataba el viejo payaso de circo, especialmente el del circo criollo. Claudio Gallardou, uno de sus integrantes, ha declarado que los modelos del grupo eran los antiguos cómicos populares como Pepe Podestá y Frank Brown y un actor cómico del cine y la televisión de enorme éxito, Alberto Olmedo. Desde esa estética produjeron varios

⁷Sobre esta cuestión en La Movida ver Julia Elena Sagaseta, Adriana Scheinin y Perla Zayas de Lima, "Las nuevas tendencias escénicas. La Movida 6" en *Teatro Celcit*, año 3, N°4, 1993 y "Caminos de experimentación" en *Teatro Celcit*, año 4, N°5, 1994.

espectáculos que tuvieron amplia repercusión de público, especialmente su versión del **Martín Fierro**.

Los integrantes del Clú del Claun se formaron con una maestra de *clown*, Cristina Moreira, discípula de Jacques Lecqoc. El grupo partía de una propuesta europea, el *clown* tradicional, muy diferente al trabajo del payaso, según indica Hernán Gené, uno de los componentes del elenco⁸. Las representaciones de El Clú convocaban también a muchos espectadores y las puestas las hicieron muchas veces directores de larga y prestigiosa trayectoria (**Escuela de payasos** por Juan Carlos Gené, **El burlador de Sevilla** por Roberto Villanueva).

Disueltos los dos grupos en los 90, sus integrantes han seguido los derroteros de fusión que caracterizan a las nuevas tendencias. Claudio Gallardou y parte del elenco de La Banda de la Risa presentaron en 1994 un espectáculo **La comedia é finita** donde mezclaban circo (incorporaron al elenco a un auténtico payaso de circo), ópera y varieté. Hernán Gené organizó La Cuadrilla que presenta obras clásicas (la última, en 1994, **Shakespeare Trilogy**) en clave de *clown*.

El varieté ha sido otra línea en la que han experimentado las nuevas tendencias: cruzaron elementos propios del género con parodia y recursos de alta cultura. Así fue **La Carmen** por Dalila y los Cometa Brass sobre la ópera de Bizet y los espectáculos humorísticos y transgresores de un grupo muy exitoso: las Gambas al Ajillo.

En los 90 las nuevas tendencias aparecen más afirmadas. Hay menos tentativas experimentales y más profundización. Quiero detenerme en algunos grupos y puestas que, a mi juicio, son los que mejor representan el estado actual del nuevo teatro en la Argentina.

La Organización Negra es el elenco que llevó más al extremo los límites de la teatralidad, al cruzarla con una forma del arte de vanguardia, la performance. Seguidores declarados de La Fura del Baus, en sus eventos se pierde el concepto tradicional de teatro en cuanto a espacio, estructura dramática, actuación y actitud del espectador. Su primer espectáculo, **UORC**, seguía las premisas del de La Fura del Baus que habían visto en 1984 en el Festival de Córdoba. Ellos lo definieron como "un conglomerado de operaciones teatrales en estado de fricción con los espectadores". Hacían acrobacia y corrían por el espacio en medio de una banda sonora de rock. Al

⁸ "En el circo, el payaso no se ocupa de armar un personaje sino de establecer la rutina que tiene que hacer. Si ese actor tiene talento le va a poner su sello personal. Pero no existe la intención de elaborar ese personaje, de buscar dónde está el clown de cada uno. El payaso es ese único personaje de la nariz roja. El clown es distinto y personal, lo crea cada actor" En entrevista que le hice en marzo 1994.

mismo tiempo les caían chorros de pintura que salpicaba a los espectadores hacia los que se acercaban.

El escalamiento de lugares inhabituales fue el recurso básico de sus performances posteriores. La más famosa y la que más público convocó fue **La Tirolesa/Obelisco**⁹. Los integrantes del grupo que no se definían como actores sino como "modelos vivos" trabajaban con el riesgo. El espectáculo los mostraba escalando el obelisco de la Plaza de la República, en pleno centro de Buenos Aires, en medio de chorros de luz y la fuerte estridencia de la música. Jugaban con el propio riesgo, real al quedar suspendidos en el aire a gran altura y sobre una gran avenida, y con el perceptivo del espectador, con el vértigo.

En los siguientes espectáculos decidieron introducir la palabra y experimentar otras variables de teatralidad. En **Argumentum Ornithologicum** actuaban totalmente desnudos y en espacios que no contuvieran ningún elemento (es decir con un despojamiento total) mientras realizaban acrobacia. Luego se vestían y leían un texto filosófico de Borges. La banda sonora de rock los acompañaba todo el tiempo. Su último espectáculo, **Almas examinadas** (1993), presentó una propuesta distinta: eligieron hacerlo en un teatro y eliminaron todos los elementos de espectacularidad que los habían identificado. Era un trabajo de teatro de imagen que desconcertó a sus seguidores. Pero la impronta de la performance ha prendido en muchos grupos jóvenes que siguen investigando acerca de ella. El grupo se ha disuelto. Una parte continúa, con el nombre De la Guarda, la línea de acrobacia y escalamiento, presentándose en medio de recitales de rock.

El acercamiento de La Organización Negra al teatro de imagen no ha sido casual. Esta línea interesó a muchos artistas que no concebían la teatralidad únicamente basada en la palabra. En el teatro de imagen el texto, si existe, es un elemento más que se integra en paridad con los otros lenguajes del espectáculo. Con ellos se presentan escenas de fuerte impacto visual, de belleza formal y también se pueden plantear historias. Nada es explícito pero el espectador, que ocupa un lugar importante en esta propuesta, reconstruye, arma, da sentido, a veces se subyuga o se impresiona. Difícilmente queda indiferente. En los mayores exponentes de esta propuesta, como Alberto Félix

⁹ En el lujoso programa de mano, lleno de declaraciones de principios, la definen así: "La Tirolesa es un ejercicio montañés realizado en un ámbito urbano en el que se sintetizan tres disciplinas: la música, la actuación y el andinismo (...) no contamos una historia, ni tampoco la sugerimos. Solamente producimos sensaciones. Buscamos la incidencia frontal, la emoción pura, la activación del espacio escénico".

Alberto y Javier Margulis, el paradigma ha sido la labor de Tadeusz Kantor¹⁰.

Uno de los espectáculos más famosos del teatro de imagen -hace años que se mantiene en cartel y se ha presentado en festivales y giras internacionales- es **Tango varsoviano**, una creación de Alberto Félix Alberto. Allí hay un uso mínimo de la palabra: sólo unas pocas frases que repiten en diferentes momentos dos personajes (sin conexión con el contexto o con un sentido muy oscuro), y las palabras de un tango entonado por una antigua y popular cancionista, Azucena Maizani. Sin embargo la obra tiene un argumento que se extrae de los otros lenguajes, especialmente de la música, de la luz y la gestualidad de los actores. Con quiebres en el ordenamiento temporal se desarrolla la historia muy folletinesca y tanguera de la muchachita humilde que termina en el cabaret (o que lo ansía o del que vuelve, las lecturas pueden ser varias). Los personajes son tipos que definen sus amores, celos, traiciones y humillaciones a través de tangos que se viven, se bailan, se sueñan. Así como el tiempo se fractura, el espacio se segmenta a través de juegos de luz y sombra que determinan los lugares de la realidad y la ensoñación. La reiteración de las acciones, gestualidad, sonidos -la reiteración en el sentido del minimalismo es una característica de todas las obras de este tipo de teatro- habla de un tiempo circular a veces, pero también es una manera de narrar, una redundancia necesaria para el sentido de los hechos. Otro elemento característico de las puestas de Alberto Félix Alberto es que las escenas se ensamblan desde la estética del montaje cinematográfico.

Los espectáculos de teatro de imagen a veces se acercan a ciertas propuestas de teatro-danza. Así ocurre con **Ritual de comediantes** y **El instante de oro** de Javier Margulis, un director que trabaja con una fuerte marca de intertexto pictórico. Inversamente algunos grupos de teatro-danza producen espectáculos en los que ya no hay distinciones con el teatro de imagen. Tal es el caso de las obras de Adriana Barenstein y su Grupo de Teatro-Danza de la UBA¹¹. Barenstein sigue la línea de Pina Bausch y en su último espectáculo **La sombra de la traición** trabaja con dos bailarines y una actriz. La obra disuelve los posibles límites entre el teatro-danza y el teatro de imagen. En tiempos fracturados y repeticiones minimalistas se narra una

¹⁰ Las obras que el director polaco presentó en Buenos Aires fueron **Wielopole-Wielopole** y **¡Qué revienten los artistas!** y tanto éstas como sus escritos reunidos en el libro **El teatro de la muerte** impresionaron vivamente a algunos actores y directores que vieron allí un camino a seguir.

¹¹ Hasta 1994 Adriana Barenstein dirigió una carrera de Teatro-Danza en el ámbito de Extensión Universitaria de la Universidad de Buenos Aires (UBA).

historia de pasiones, amores contrariados, engaños y obsesiones. Las palabras están en la banda sonora que reitera viejas canciones españolas. Se narra con el desplazamiento de los cuerpos, con la gestualidad del rostro, especialmente la mirada, con la danza (otra vez la fuerte connotación que proporciona el tango), con los objetos que llegan a saturar el espacio escénico.

En otros directores de las nuevas tendencias la palabra cobra un valor importante, aunque no está usada de manera convencional. Una de las puestas sobresalientes del nuevo teatro ha sido **Postales argentinas** del director Ricardo Bartis. El texto se hizo en la misma gestación del espectáculo y la escritura definitiva recién se realizó para la publicación. Bartis lo definió como "sainete de ciencia ficción". Y, efectivamente, tiene las características del sainete en los personajes y los mitos y más aún del sainete grotesco, porque se muestra el fracaso individual y contextual detrás de la comicidad del lenguaje. Pero también presenta la visión apocalíptica de la ciencia ficción con muchos elementos del comic de anticipación: la ciudad del futuro, vacía, construida con desechos, cuyo signo es la escenografía (paquetes de diarios viejos, muebles desvencijados), la apariencia de los actores (rostros deformados por anteojos y narices postizas) y el lenguaje con sus rezagos de lecturas, su intertextualidad desaforada, que no dice nada y evidencia la imposibilidad de la creación en la ciudad muerta. Bartis declara en el programa de mano que su grupo, el Sportivo Teatral Buenos Aires, tiene entre sus metas "la necesidad de superar el naturalismo y el realismo en la interpretación a partir de la búsqueda de una imagen teatral más audaz y compleja". Los códigos de actuación trabajan con los estereotipos, la parodia y los homenajes a cómicos populares muy famosos, de distintas épocas, como Pepe Arias, Luis Sandrini, Nini Marshall y Alberto Olmedo. Aparece un cruce bastante posmoderno de alta cultura y cultura popular en ese texto y esa actuación que juegan con el fragmento y hacen permanentes citas de Quevedo, Borges o Neruda mezclándolas con avisos periodísticos y recursos populares de actuación.

Otro grupo muy original en su propuesta es El Periférico de Objetos. Sus integrantes son titiriteros del Teatro Municipal General San Martín, el mayor teatro oficial de Buenos Aires. El Periférico trabaja con muñecas antiguas que tienen las cabezas cortadas. El efecto que producen y la estética que ha elegido el grupo es muy particular. Sus integrantes han elegido como principio constructivo el concepto de lo siniestro de Freud. Las encantadoras muñecas con las que alguna vez jugaron las niñas hacen, muy naturalmente, hechos que resultan horribles.

El elenco está también muy marcado por sus lecturas de Beckett y a este autor dedicaron su primer espectáculo, **Variaciones Beckett**, en el que no usaron la palabra. Sin embargo, el movimiento de los muñecos, la luz y la

música recreaban la ambigüedad, decadencia y crueldad del universo beckettiano. En su segundo espectáculo, **El hombre de arena**, lo siniestro dominaba. Siguieron elidiendo el texto y crearon imágenes muy fuertes y un clima opresor con la simple presencia de los muñecos. En algunas secuencias, los manipuladores interactuaban junto a los muñecos.

En su último espectáculo, **Cámara Gesell**, - todavía en cartel - introducen cambios a la propuesta habitual. Los espectadores rodean en semicírculo el espacio de los muñecos. Involucrados en el espectáculo, parecen los científicos que, en un pequeño anfiteatro, contemplan los objetos de experimentación. El espacio escénico es una caja negra con planos inclinados, la cámara del título en la que se mueven los muñecos. Los planos tienen agujeros por donde aparecen las cabezas de los manipuladores. Al costado, una actriz vestida de hombre¹² - una figura andrógina - duplica los movimientos del protagonista en forma especular. Sin embargo la figura humana no opaca los objetos. Por el contrario, las emociones más fuertes, las producen los muñecos. Crecen y adquieren tal personalidad que el espectador olvida su condición como olvida las caras y manos de los manipuladores.

Otro cambio que presenta el espectáculo es la introducción de la palabra. De cualquier modo, no se hace de manera convencional. El texto¹³ se dice en off, en un tono aséptico, sin matices, como corresponde a su estilo: tiene la forma de un informe científico. El lenguaje que se oye, y la aparente inocencia de los objetos no oculta, por el contrario subraya, el elemento siniestro que se esconde en lo habitual. El tono tranquilo señala los hechos cruentos que realizan los muñecos: torturas, asesinatos, permanente relaciones de sometedor-sometido.

Otro creador importante es Guillermo Angelelli, cuya obra **Asterión** también es un hito de las nuevas tendencias. Angelelli fue integrante de El Clú del Claun y posteriormente se formó con Eugenio Barba en el Odin Teatret. Allí empezó a gestar este espectáculo. **Asterión** es una experimentación con los lenguajes no verbales del espectáculo, con las posibilidades de creación de imágenes y con diversas textualidades. Es un espectáculo muy abierto, en el que cada espectador podrá encontrar un sentido a través de los textos de procedencias muy variadas, o podrá solamente dejarse impactar por las imágenes muy potentes, que se producen en el trabajo con los objetos. El espacio escénico es una caja blanca poblada por

¹² Ese papel lo interpreta Laura Yussen, una directora muy valiosa y consagrada, que quiso actuar avalando la labor de un grupo que admira.

¹³ Su autor es Daniel Veronese, uno de los directores del grupo y un destacado dramaturgo de la nueva corriente de escritura teatral.

elementos de distintas formas y tamaños, de colores muy vivos. Angelelli, único actor de su espectáculo, interactúa con ellos a veces en relaciones minimalistas. La voz del actor es otro efecto importante porque pronuncia los textos o canta con matices muy particulares. A través de ese juego con los lenguajes no verbales, con la pura teatralidad, la obra va tomando el carácter de un ritual.

Para terminar, no quiero dejar de mencionar la labor importante de algunas directoras. Algunas hacen un teatro en el que se destaca la fuerte impronta de la imagen y la incorporación de la palabra, pero como texto poético y abierto. Así son los espectáculos que, desde una óptica feminista presentan Mónica Cabrera (**Espíritu de cuerpo, Querida Margarita**) y Susana Torres Molina (**Amantísima, Matando horas**). Mónica Viñao plantea otra propuesta. Está fuertemente influenciada por el maestro japonés Tadashi Suzuki, quien la ha invitado a presentar sus puestas en Japón varias veces. Viñao trabaja con textos contemporáneos y clásicos que deconstruye y cruza, en una dramaturgia textual y escénica muy original. En **Medea**, conjuga Eurípides, Heiner Müller y Shakespeare. En **El hombre de la esquina rosada** teatraliza el cuento de Borges incorporándole elementos de **Hamlet** y **Macbeth**. Los compadritos del arrabal porteño se mueven con música de tango y técnicas de teatro oriental.

Mónica Viñao se incluye en el arte que propone el cruce intercultural. Lo mismo ocurre con los espectáculos que ofrece la actriz mapuche Luisa Calcumil. Formada en el teatro occidental, apela a las diversas técnicas que éste le ofrece para elaborar sus obras, como **Alma de maíz** y **Es bueno mirarse en la propia sombra**, en los que recrea los mitos y realidades de su pueblo indígena del sur del país.

He tratado de dar un panorama de lo que ocurre en una amplia zona del teatro del país. Estos teatristas son muy receptivos, les gusta contactarse con los investigadores de teatro, intercambiar opiniones y experiencias. Están ávidos, también, por conocer lo que ocurre en otros lugares. Lamentablemente se conoce mejor lo que sucede en los países centrales que en los más cercanos geográficamente. Creo que es hora de que los investigadores e historiadores del teatro latinoamericano tratemos de acercarnos, de hacer ver lo que se está gestando en la escena de nuestros países. Es una manera de salir del aislamiento cultural para fortificar nuestra identidad.

Bibliografía

- Barba, Eugenio. 1987. **Más allá de las islas flotantes**, Buenos Aires, Firpo y Doba.
1994. **La canoa de papel. Tratado de antropología teatral**. Buenos Aires, Catálogos.
- Carreira, André. 1994. **El teatro callejero en la Argentina y en el Brasil democráticos de la década del 80**. Tesis de Doctorado, Universidad de Buenos Aires, mimeo.
1994. *Teatro callejero en la ciudad de Buenos Aires después de la dictadura militar* en Latin American Theatre Review, N°27/2, spring.
- Dubatti, Jorge. 1994. **Así se mira el teatro hoy**, Buenos Aires, Beas.
- Heras, Guillermo. 1992. *Las nuevas tendencias escénicas* en Teatro 2, año 2, N°3, noviembre.
- Kantor, Tadeusz. 1984. **El teatro de la muerte**, Buenos Aires, Ediciones de la Flor.
- Sagaseta, Julia Elena y Polito, Juan. 1987. *Teatro Abierto*. En Boletín del Instituto de Teatro, Facultad de Filosofía y Letras (UBA).
- Sagaseta, Julia Elena, Scheinin, Adriana y Zayas de Lima, Perla. 1993. *Las nuevas tendencias escénicas. La Movida 6*. En Teatro Celcit, año 3, N°4.
1995. *Caminos de experimentación*. En Teatro Celcit, año 4, N°5.
- Sagaseta, Julia Elena. 1991. *La experimentación en el teatro argentino actual*. En Cuadernos de investigación teatral del San Martín, año 1, N°1.
- Zayas de Lima, Perla. 1995. *Somigliana y el teatro político*. En **Carlos Somigliana. Teatro histórico - Teatro político**, Buenos Aires, Fray Mocho.