

MICROPOÉTICAS TEATRALES EN LOS COMIENZOS DE LA DEMOCRACIA: EL TEATRO INDEPENDIENTE.

Lic. Gustavo Radice; Prof. Natalia Di Sarli FBA - UNLP

El teatro Independiente en La Plata se halla comprendido por grupos que se desarrollan mayoritariamente por autogestión. La trama del teatro Independiente es la más dinámica y extendida del campo teatral, en tanto las micropoéticas proliferan a lo largo de los ciclos históricos, manteniendo la diversidad (micropoéticas derivadas al teatro de corte social, la preservación de la tradición teatral o al teatro de arte experimental con referencias al teatro de Arte europeo). Propugnan el *canon de multiplicidad*¹ que permite la movilidad cultural y la reproducción de nuevas textualidades. Define sus propios parámetros estilísticos y prioriza repertorios afines a estos parámetros, adaptando textos y puestas en pos de un objeto propio de creación. No es masivo en sus objetivos, pero como resultado de su montaje poético termina construyendo una proyección selectiva en su circulación. Mantiene una relación intermitente con las instancias de teatro oficial, no exclusivamente antagonista. Al constituirse en núcleos centrífugos de producción y recepción, depende indirectamente de la historia externa.

Uno de los debates que se establecen hoy en día acerca del concepto de teatro Independiente, parte de la idea de circunscribir este subsistema dentro del concepto de teatro neo independiente o teatro de Arte. El problema que se suscita acerca de estos dos conceptos es que cada uno conlleva una carga tanto estética como ideológica que, en algunas ocasiones, impide abarcar al subsistema en su totalidad. El concepto de teatro de arte se puede utilizar más como antecedente del teatro independiente que como categoría actual para definir su funcionamiento, ya que el teatro de Arte remite al movimiento surgido en Europa a finales del siglo XIX y primeras décadas del XX en Argentina. Con el surgimiento de las vanguardias teatrales europeas del siglo XX, el concepto de Teatro de Arte se ve modificado por la multiplicidad de tendencias teatrales que, en algunos casos, cuestionan la noción misma de Teatro de Arte (el expresionismo, el Teatro político de Piscator y el Teatro de la Crueldad de Artaud).

Con respecto al concepto de teatro neo independiente planteado por Osvaldo Pelletieri², hablar de teatro neo independiente platense es negar los orígenes de la tradición teatral independiente de La Plata. En este caso, la validez del paradigma no legitima una periodización autónoma del sistema platense. El concepto de neo independiente es válido si se lo toma desde el paradigma del sistema teatral porteño, trasladando el eje a una periodización teatral que no halla su correspondencia con el sistema teatral platense, ya que cada sistema tiene sus propios paradigmas de emergencia, canonización y retracción.

Por otro lado, dentro de la historia del sistema teatral platense, el correlato estaría dado por el surgimiento a principios del siglo XX de grupos que funcionaban en paralelo al teatro comercial (Grupo de Teatro Universitario Renovación, Teatro de Arte Renovación y Teatro del Pueblo) cuyos objetivos no estaban centrados en la masividad, sino en la crítica intelectual al tratamiento superficial y "conciliador" que se desarrollaba en el sainete y la comedia de costumbres.

Campo teatral platense en los comienzos de la democracia.

A partir de la división del campo teatral en tres subsistemas³, el circuito teatral platense estuvo constituido por el subsistema oficial, comercial e independiente. Dentro de este último, podemos citar a los siguientes grupos: Grupo de Teatro Popular, Club Gente de Teatro de La Plata, Teatro Independiente La Plata (TILP), La Lechuza, Grupo Dares y Tomares, Grupo

¹ Dubatti denomina *canon de multiplicidad* al conjunto de prácticas teatrales que conforman la identidad múltiple del campo teatral surgido en la postdictadura. Por esta multiplicidad puede entenderse la coexistencia pacífica y variada de tendencias estéticas (micropoéticas) en un mismo momento histórico, con el mismo nivel de legitimación, sin necesidad de alinearse a una poética externa a sí para ser aceptado. Esta concepción es antagónica del *canon de univocidad* o hegemonización de las tendencias en un estilo dominante. Cfr. Ibid. Dubatti, p. 10 y sgs.

² Pelletieri hace referencia al concepto de neo independiente tomando como eje las manifestaciones teatrales de la década del 80 en adelante en la ciudad autónoma de Buenos Aires, para diferenciarlas del teatro Independiente o Teatro del Pueblo de Leonidas Barletta. Cfr. Pelletieri, O. *Una historia interrumpida*. Buenos Aires: Galerna. 1997.

³ El autor define como *sistema teatral* al conjunto de prácticas y experiencias que caracterizan las dimensiones de la producción, la circulación y la recepción teatral, integradas todas ellas en un campo de fuerzas de productividad simbólico - expresiva. Pelletieri, O. *Una historia interrumpida*. Buenos Aires: Galerna. 1997. Pelletieri. Op. Cit. p. 14 -20.

Teatro Siete, Taller de Actores de La Plata, Grupo El Ombú, Grupo Sol y Luna, Grupo La Antorcha, Taller de Investigación Dramática (TID), Grupo de Teatro Talía, Grupo Máscaras, Teatro Rambla, Grupo TESPI, Linconl Drama Group, Grupo CLIM, Grupo Dromedario, Grupo DEVENIR, Grupo de teatro Encuentro, Teatro La gorra, Compañía de Farsantes Ltda., Grupo de Teatro del Colegio de Abogados, Teatro de La Taperola, Teatro de Arte Popular, Grupo INYAJ teatro, Grupo Voces, Grupo Teatro para el Hombre, Teatro del Barrio, Grupo Independiente de Teatro, Grupo Los Comediantes, Grupo VERTEA, Grupo Rataplan, Grupo Raices, Grupo Sol y Luna, Taller de Teatro MACABI, Compañía Teatral Malajunta, Grupo Fénix, La Gotera, Grupo Pachorra, Grupo El Sótano, Estudio de Teatro Tablarasa, Grupo NTD, Grupo Mimesis, Grupo de Teatro La Calesita, Grupo Teatral Dominguito, Grupo Nuevo Teatro del Pueblo, Grupo Humoris Causa, Cooperativa Teatral Los Viejos Comediantes, Agrupación de Teatro Experimental, Grupo F.A.D., Sala 420, Grupo Deladiez, Grupo Raos, Grupo Teatro de la Gruta, Grupo Pelvis, Grupo teatral Banja Luka.

El Teatro Independiente puede dividirse entre los *grupos* que cuentan con una profesionalización del actor y de la práctica escénica; y los *elencos*, que se conforman como entidad efímera para realizar un proyecto pero no se constituyen como grupo estable. Este tipo de elenco se estableció a partir de la *concertación* de sus miembros, los cuales, formados en distintas estéticas y provenientes de diferentes teorías y poéticas teatrales, se unieron para concretar diferentes experiencias teatrales.

El circuito de teatro comercial estuvo conformado por una única sala que fue la del Teatro Ópera (hoy desaparecido), ya que durante estos años el Teatro Coliseo Podestá estuvo clausurado hasta su apertura en el año 1986. Durante los años de la dictadura, el auge de la comedia comercial y los espectáculos de revista (provenientes en su mayoría de Buenos Aires) constituyeron el circuito de mayor éxito en las carteleras platenses. Las troupes porteñas de Dringue Farías, Darío Vittori y Pedro Quartucci convivían con repertorios dramáticos cultos procedentes de la Capital y a la vez, con las manifestaciones locales de grupos independientes y de las instituciones oficiales. Durante la década del 80 se mantuvo el éxito del teatro de revista y de la comedia. Estos géneros teatrales estaban dirigidos a un público masivo, ya que la influencia de la televisión motivó a la conformación de elencos de actores “populares” cuyas puestas oscilaban entre lo picaresco y la comedia de costumbre, tal es el caso de Nora Cárpena y Guillermo Bredeson, Mabel Manzotti, China Zorrilla, Emilio Disi, Doris del Valle, etc, y las presentaciones de los llamados “galancitos” (Ricardo Darín, Carlos Calvo, Arnaldo André, Boris Rubaja, Germán Graus, etc)

En paralelo a la actividad de los grupos y elencos independientes, el Teatro Oficial contó en estos años con nuevas instituciones: la Comedia Municipal y el TULP (Teatro Universitario de La Plata) Grupo de Teatro Clásico de la UNLP, y a mediados de los 80 el Taller de Teatro de la Universidad. La Comedia de la Provincia de Buenos Aires, la Escuela de Teatro, el Grupo de Teatro del Colegio Nacional Rafael Hernández continuaron su labor durante la década del 70 y 80.

Teatro Independiente en La Plata

La multiplicidad de micropoéticas que se desarrollaron durante este período estuvieron ligadas a la apertura y desarrollo del campo intelectual y cultural del momento. La década del 70 marcó una homogeneidad en las micropoéticas del Teatro Independiente, ya que los referentes y estéticas se desarrollaron conjuntamente en pos de “decir lo que no se dice” sobre la situación imperante. El uso de la metáfora marcaba el ritmo de las puestas y los repertorios, cuidadosamente elegidos, oficiaban de mensaje implícito, partiendo desde el teatro del absurdo en un aparente despolitización, que sin embargo contenía una fuerte carga ideológica en el uso del lenguaje teatral.

Micropoéticas teatrales en los comienzos de la democracia.

Comenzados los ochenta, la experimentación y la búsqueda de nuevos lenguajes corporales se instalaron en los grupos de Teatro Independiente, generando la formación de una serie de micropoéticas teatrales donde los perfiles de cada grupo se definieron en torno a lineamientos estéticos e ideológicos que se distanciaron de la macropoética de los 70. Esta última puede leerse como un intento de comunicar desde lo corporal aquello que en los tiempos de censura no se puede verbalizar. En estos inicios se inscribieron las primeras

búsquedas del teatro centrado en la acción corporal antes que en el texto, tendencia que a lo largo de la década del 80 será prioritaria en la construcción de la especificidad micropoética.

Dentro de la multiplicidad de poéticas desarrolladas dentro del período estudiado, muchos grupos construyeron una poética remanente deudora de los discursos teatrales pasados. Como por ejemplo La Lechuza, Grupo de Teatro Popular, Club Gente de Teatro de La Plata, Teatro Independiente La Plata (TILP), Grupo Dares y Tomares, Grupo Teatro Siete, Taller de Actores de La Plata, Grupo El Ombú, Grupo Sol y Luna, Grupo La Antorcha, Grupo de Teatro Talía, Grupo Rataplan, Grupo Raices, Grupo Sol y Luna, Taller de Teatro MACABI, Grupo Fénix, Grupo Pachorra, Grupo El Sótano, Estudio de Teatro Tablarasa, Grupo NTD, Grupo Mimesis, Grupo de Teatro La Calesita, Grupo Teatral Dominguito, Grupo Nuevo Teatro del Pueblo, Grupo Humoris Causa, Cooperativa Teatral Los Viejos Comediantes. Todos ellos continuaron con una línea de trabajo que tendió a establecer una marcada estética realista-mimética, no pudiendo apropiarse de las nuevas formas teatrales que se estaban desarrollando dentro del subsistema del teatro independiente de La Plata. Si bien el campo teatral platense comenzado los 80 fue un ámbito favorable para la experimentación y la expresión de diferentes ideologías, cada grupo eligió el camino propicio para construir un discurso propio que sustentara los principios, tanto estético como ideológicos, que les permitiera seguir produciendo. Cabe señalar que la mayoría de estos grupos mencionados se fueron diluyendo por diferentes motivos: ya sea por falta de presupuesto, por la falta de un espacio propio, por la ausencia de una política cultural concreta o simplemente porque como toda tendencia remanente queda en la periferia de los discursos emergentes y tiende a desaparecer.

La apertura democrática estableció diferentes líneas de acción del teatro independiente, marcando dos tendencias diferenciales en cuanto al referente estético de cada una de sus micropoéticas. La aparente homogeneidad dio paso a una multiplicidad que promovió el surgimiento de los diferentes grupos teatrales, complejizando el subsistema teatral independiente por estos años. En este resurgir, se pueden encontrar algunas tendencias más preocupadas por establecer líneas de acción que tendían a la puesta en conciencia de lo sucedido en los años de la dictadura (Teatro Rambla, Devenir) a partir de un teatro de denuncia de corte más explícito en su referente. Por otro lado, surgió otra línea que tendió a la experimentación en lo formal, sin descuidar lo ideológico, pero que en cuyo entramado estaba implícito lo sucedido en la década pasada. De esta manera, ambas vertientes apropiaron la incipiente libertad de expresión para potenciar los lenguajes teatrales desde la construcción de micropoéticas particulares. Los actores y directores que en su momento habían viajado al exterior introdujeron las nuevas poéticas que iban a dar curso al Teatro Independiente, a partir del contacto con las experiencias de la neovanguardia teatral europea y norteamericana: Living Theater, el Odín Theatre y las escuelas de Grotowski y Kantor. En este período, la revalorización del rol del actor, como elemento estructurante de la puesta, estableció el camino por el cual iba a transitar el Teatro Independiente en su camino entre lo performático y lo netamente teatral. Se establecieron líneas estéticas que tendían a movilizar al espectador para la toma de conciencia como sujeto histórico, y de acuerdo a los principios del Teatro Épico, ejercitara la toma de postura sobre el pasado reciente. A diferencia de las instituciones oficiales, el teatro independiente tendió a desarrollar su propia matriz de pensamiento, lo cual implicó, en vez de reproducir un modelo preestablecido, poner en conflicto al sujeto con su entorno. En dicho contexto, la revalorización de los postulados de la década del 60 cobró vigencia, en un intento de resignificación y puesta en sentido del hecho teatral.

Teniendo en cuenta los hechos políticos que caracterizaron la década del '80, el subsistema teatral independiente puede dividirse en dos períodos. Estos dos períodos están relacionados a dichos cambios sociopolíticos del país: desde el 82 hasta el 85 es el período en el que se puede observar la conformación y mayor efervescencia de grupos teatrales y el surgimiento de nuevos repertorios y poéticas teatrales. Los primeros años de la democracia permitieron una apertura expresiva, el advenimiento de nuevas formas estéticas e ideológicas, la experimentación escénica y por consecuencia la reproducción de nuevos grupos. Dentro de esta coyuntura cabe señalar que la Escuela de Teatro aportó el mayor número de actores con una formación dentro de las artes escénicas. Esto posibilitó la conformación de elencos y grupos teatrales con la necesidad de establecerse como tales dentro del circuito teatral platense.

El período que se desarrolla a partir de 1986 es de retracción del teatro independiente hasta comenzado la década del '90. Es un período en donde asistimos a un proceso de

estabilización del circuito teatral independiente platense. Durante 1986 y como consecuencia de la crisis económica, de la falta de promoción de los espectáculos, de la desaparición de salas teatrales y de la ausencia de una política cultural, el circuito del teatro independiente sufre una progresiva disolución y merma de público, quedando dicho circuito aislado a unos pocos grupos que cuentan con sala propia y amplia trayectoria.

Al respecto, Amilcar Moretti, en un artículo reseñado en el diario El Día señala:

“Se me dice, además, que la situación es tan dura que resulta prácticamente imposible sostener la actividad teatral independiente, ya por lo inhóspito de los lugares de ensayo, ya por las penurias financieras, ya por las comprensibles necesidades personales. Dicho de otra forma: para dedicarse al arte, primero hay que comer. (...) se corresponde simétricamente con el descuido de la gente de teatro local por la venta de su propio trabajo, es como si no existiera la necesidad de incorporar el producto en el mercado local.” (El Día 25-6-1986)

Por otro lado, el crítico teatral Carlos Pacheco, acentúa esta crisis en el teatro independiente platense cuando afirma lo siguiente:

“Cuando en 1982 saludábamos el nacimiento de un fuerte movimiento teatral independiente en La Plata lo hacíamos con la expectativa de que su consolidación sirviera no solo al afianzamiento del arte local, sino que además tuviera la potencia suficiente que lo defendiera de cualquier viento que lo hiciera tambalear. A casi seis años de aquello, la realidad es tan patética (...) La mayoría de los grupos están disueltos, la salas que con muchos esfuerzos se habían conseguido se han transformado en otros ámbitos que nada tiene que ver con lo teatral, se repiten espectáculos desde hace tres temporadas, y lo que es peor se acepta trabajar en lugares que por sí mismo nada tienen que ver con lo artístico.” (El Día 15-5-1988)

El resultado de este proceso de retracción del teatro independiente local impactó en las diversas poéticas que se desarrollaron durante los comienzos de la década del '80. La multiplicidad de estéticas y la posibilidad de experimentación que otorgaron los comienzos de la democracia se fueron desgastando paulatinamente. Los objetivos de los que partieron los diversos grupos teatrales se perdieron en un afán por la posibilidad de libertad de expresión que dio la democracia en sus comienzos. Lo que no se tuvo en cuenta fue, que todo proceso democrático conlleva también en su interior las imposibilidades que da el cambio de un sistema político cerrado y autoritario a otro abierto. Esto es, crisis económicas, crisis en los diversos estamentos institucionales, poca claridad en los lineamientos de la política cultural y lucha de poderes partidistas. Tal vez la crisis del teatro independiente se pueda hallar no solo en estas relaciones, sino también en la búsqueda infructuosa, por parte del teatro independiente, de un intento por recuperar los principios idealistas que sostuvieron al teatro durante la década del '60.

En noviembre de 1982 se realizó el Primer Encuentro de Espectáculo Platense, el cual se repone el año siguiente. Estas manifestaciones, así como los cursos y talleres de formación actoral de los distintos grupos, marcan la importancia del resurgir del teatro platense en los primeros años de la democracia. Al respecto, la prensa local destaca en un artículo con fecha del 10 de junio de 1984:

“Hoy, actores, directores, escenógrafos, iluminadores y todos aquellos que ponen en marcha un apuesta en escena, nos muestran una rama del arte que tiende a crecer en cantidad y calidad cada día más. El panorama desolador de años anteriores se vio superado en el último tiempo cuando distintos grupos llevaron a escena numerosas obras, y a la vez, por dos Encuentros del espectáculo platense, realizados en los años 82 y 83, que marcaron un hito en el panorama teatral de la ciudad.”

Durante la primera etapa los grupos y elencos de mayor trascendencia dentro del subsistema independiente que produjeron una sustancial modernización del mismo fueron: el Grupo Devenir (Gustavo Vallejos, Armando Di Cocco, Edgardo Molina y Peque Valle), Taller de Investigaciones Dramáticas (TID- Carlos Lagos, Quico García, Nora Oneto, Cora Ceppi), el

Taller de Teatro Rambla (José Luis de Las Heras y Mónica Greco), el grupo TESPIS (Omar Musa, Nina Rapp) Grupo INYAJ (Eduardo Hall y Graciela Serra) Teatro del Bosque – Equipo de Trabajo Encuentro (Carlos Aprea, Cora Ceppi, Jorge Perez Escalá, Quico García) y Grupo de Teatro de Arte Popular (Rafael Cellini).

En la segunda etapa, el Teatro Rambla continúa con su actividad, lo mismo que el TID, Tespis y Devenir. Otros grupos de relevancia fueron: grupo Malajunta (Omar Sánchez, Nora Oneto), La Rosa de cobre (Omar Sánchez, Nora Oneto) Sala 420 (Rubén Monreal), La Gotera (María Ibarlín, Marcelo Demarchi). Por otro lado continúa desarrollando su actividad el grupo La Lechuza, de histórica trayectoria, continuando con su característica poética de trabajo y realizando obras de Oscar Viale, Ionesco, Neil Simon, además de reposiciones de obras anteriores.

Para ejemplificar lo expuesto, fueron seleccionadas tres tendencias diferenciales de la multiplicidad teatral platense. Cada grupo desarrolló, desde la reflexión y la acción, una línea de trabajo que estableció una matriz de producción para nuevas tendencias y textualidades en la década posterior.

La tendencia del Teatro Político: El Taller de Teatro Rambla

Durante finales de la década del 70, se forma el grupo de teatro Rambla, cuya impronta fue prioritariamente política, en tanto su referente mantiene intertexto permanente con el campo político de la década del 70. La elección de sus textos (Susana Torres Molina, Eduardo Pavlovsky) marca las líneas de una de la micropoéticas que, sin ser partidistas, buscaron sus referentes dentro de los conflictos del campo de poder. En la constante preocupación por establecer un vínculo entre las prácticas sociales y el teatro, las producciones del Teatro Rambla intentaron instituir un teatro de corte político que ahondo en el conflicto del individuo y su relación con el campo de poder. Dentro de esta tendencia, la hibridación entre la función del teatro como fuerza de “pedagógica” (tendencia brechtiana) y la búsqueda por encontrar un canon estético propicio para provocar un impacto profundo y real en el espectador (tendencia de Artaud), el Teatro Rambla desarrolló una vasta y coherente producción. Su estética realista-expresionista tomó elementos del teatro político de Piscator para desarrollar sus puestas.

Dentro de las producciones que se desarrollaron durante este período podemos encontrar obras como: “La gota de miel” (1979), de León Chancerel; “Extraño juguete” (1980), de Susana Torres Molina; “Las paralelas se encuentran en el infinito” (1981), de León Forner; “El Sr. Galíndez” (1982), de Eduardo Pavlovski; “Laureles” (1983), de León Forner y José Burón; “El Acorazado Potemkin” (1984), de José Luis de las Heras; “Grotresco Argentino” (1986), de José Burón; “Cena de camaradería” (1987), de José Luis de la Heras; “Monologando” (1989), sobre textos de Chejov, Garcia Lorca, Williams y Kartun y “Marilyn Monroe ataca de nuevo” (1989), creación colectiva sobre textos de Agustín Cuzzani y James Thurber.

En la obra, “Extraño Juguete”, de Susana Torres Molina, el grupo ya comienza a sentar las bases de lo que será su estética personal en las puestas siguientes. Con un marcado énfasis por la búsqueda de la provocación en un intento de movilizar al espectador, desarrolló un serie de escena en donde el cuerpo es el principal protagonista (desde su carácter sexuado hasta su plasticidad en el escenario). En su momento la crítica la catalogó de efectista, pero marcó una posición que muchos de los grupos iban a seguir dentro de este período: la participación activa del espectador. Esta idea “efectista”, no estuvo al servicio de un teatro de índole comercial, sino que el objetivo era despertar al espectador del letargo que producía los límites del teatro realista-mimético desarrollado durante la década pasada. Al respecto, una reseña en el diario local señala:

“Cabe señalar que tanto obra como puesta en escena pretenden el cumplimiento de una antigua y noble función del arte: la de mantener alerta al espectador sobre la índole de una realidad social enfermiza, en este caso una realidad donde las relaciones entre seres humanos son paradójicamente inhumanas, y despertar las conciencias dormidas de los asistentes a tal fenómeno dado en el escenario” (El Día 18-10-1980)

En cuanto a la puesta de "Las paralelas se encuentran en el infinito", de León Forner (seudónimo de Mónica Greco, una de las integrantes históricas del taller), la prensa destaca la actualidad y referencia que la obra hace en relación con un tópico ya tratado en varias obras:

"León Forner con renovado ardor el tópico de referencia, a fin, según se señala de tratar con un material muy actual y de connotaciones candentes pero casi cotidianos, el 'desmenbramiento de un núcleo familiar de clase media, debido a la separación de la pareja y sus consecuencias sobre los hijos, en este caso dos adolescentes" (15-11-1981)

La siguiente obra elegida fue "El Sr. Galíndez", de Eduardo Pavlovski, en donde el pasado reciente es puesto en escena. Cabe señalar que la constante en la elección de los textos se mantuvo dentro del círculo de autores nacionales contemporáneos.

En 1983 el Taller de Teatro Rambla estrena "Laureles", de León Forner y José Burón, la obra vuelve a tocar un tema que se centra en la relación entre la toma de conciencia de una realidad social y política del pasado reciente de los argentinos, la guerra de Malvinas. En su momento José Luis de la Heras afirma sobre la obra lo siguiente:

"Podemos pecar de pretenciosos –aseveró- pero si a partir de la obra se empieza a tomar conciencia de que los chicos están mal y que ya están acá, con ideas claras de lo que quieren y sin olvidar el horror de todo aquello, quizás podamos revertir esa falta de gratitud de la sociedad, que pese a los vivos del retorno ya se olvidó de ellos. (...) Hacer un arte que no se agote en si mismo o en un mero gusto estético, sino el arte transformador que busca el bien" (El Día 9-10-1983)

En este punto se logra observar que el Taller de Teatro Rambla logra aunar diferentes criterios en la búsqueda de su propia estética: un teatro con función social que supere el simple esteticismo y búsquedas formales. La crítica local afirma al respecto que:

"... la obra esta muy lejos de ser la mera proyección de un cuadro patético propio de un estado de guerra, y lo autores se valen de la prolongada agonía del joven para formular planteos críticos que trascienden una situación exclusivamente individual (...) poniéndose sobre el tapete la mala conducción de las operaciones y el abandono en el que se dejo a los combatientes." (El Día 19-10-1983)

Esta búsqueda de instalar en el espectador una conciencia crítica sobre la realidad social circundante y del pasado político argentino logra consolidarse en la siguiente puesta del Taller en el año 1984, "El Acorazado Potemkin", de José Luis de la Heras. En la reseña del diario El Día del 16 de junio de 1984 se destaca lo siguiente:

"...inscribiéndose dentro de la línea teatral que niega el facilismo del teatro de evasión o que se apoya esencialmente en postulados estéticos formales; por el contrario, la pieza de José Luis de las Heras, encara a partir de la simbología que emana del legendario film del maestro ruso Sergio Eisestein, la historia, que en términos de alucinación y tragedia, viven dos seres humanos sobrevivientes del terror imperante en nuestro país durante los últimos años." (El Día 16-6-1984)

Tomando el film de Eisestein como una metáfora de los años de la dictadura, se apeló a contar el tema de los desaparecidos. El estreno, basado en la película de 1925, se utilizó como crítica del pasado reciente y también de las acciones y decisiones del gobierno de turno de 1984 con respecto al tema. En esta ocasión la crítica subraya lo siguiente:

"Tema candente y hasta ahora sin solución, el de los desaparecidos puede encararse teatralmente, por mucho que sea desde una misma

mira humanitaria y justiciera, desde de un lenguaje directo y descarnado, e incluso con notas efectistas.” (El Día 21-7-1984)

Para la puesta, el director José Luis de las Heras, utilizó un lenguaje crudo y descarnado basado en el realismo-mimético, pero también utilizó ciertos aspectos del teatro simbolista, ya que se entremezclan la realidad y las pesadillas de la protagonista liberada después de años de cautiverio clandestino en el que pierde su hijo por una práctica abortiva.

“Planteo complejo, sutilísimo e ingenioso, y, lo repetimos de un gran subjetivismo. (...) La anulación humana y en alguna medida mental de la muchacha se refleja por un senda que sin ser, como ya se dijo, precisamente la del realismo llega sin embargo a una serie de alusiones simbólicas a los mismo resultado...” (El Día 21-7-1984)

La obra no escatima en establecer una línea de acción dramática que provoque al espectador y lo movilice de su pasividad expectante para lograr una toma de conciencia sobre los hechos pasados. Con esta puesta, el Taller de Teatro Rambla, logró afirmarse con una estética propia que linda entre el teatro político, el teatro simbolista, ciertos aspectos del teatro expresionista a la hora de llevar a escena sus puestas y la acción “pedagógica” como función social de la práctica teatral.

Los comienzos del Teatro Antropológico: Grupo Devenir.

En 1983 asistimos a los inicios del teatro antropológico en La Plata, que si bien no estuvieron consolidados hasta finales de la década del 80, tuvieron como primera manifestación las actividades del grupo INYAJ y el grupo Devenir. Estos grupos desarrollaron una serie de espectáculos que pusieron de manifiesto esta incipiente tendencia dentro del sistema teatral platense. Estos dos grupos ponen de manifiesto una preocupación por el hombre y su cultura. Desarrollan la vinculación del hombre con su entorno cultural y como este construye, no sólo la realidad externa sino que también conforma los procesos internos de simbolización inherentes a lo humano.

En 1981 un grupo de estudiantes de la Escuela de Teatro conforma el Grupo Devenir, entre ellos se encontraba: Gustavo Vallejos, Armando Di Cocco, Edgardo Molina, Eduardo Lascano y Eduardo Di Mateo al que más tarde se le unirían Peque Valle, Cristina Demo y Elena González. Si bien los integrantes del grupo fueron variando a lo largo de su historia, Gustavo Vallejos estuvo siempre al frente del mismo, actividad que ocupa hasta el día de hoy. Entre el teatro antropológico y la tendencia artudiana, el grupo Devenir se perfiló en su trabajo hacia las búsquedas que Eugenio Barba propone sobre el trabajo del actor y las posibilidades expresivas del cuerpo. Sus primeros trabajos se dirigieron a romper la ideación de teatro realista-mimético que durante los 70 se había conformado como bastión estético del teatro en la ciudad de La Plata. Esto es, experimentar con las diferentes posibilidades espaciales rompiendo con la “cuarta pared”; establecer un vínculo directo con el público haciéndolo participe de sus puestas. La primera puesta sobre la que trabaja el grupo en 1981 es "Hablemos a calzón quitado" de Guillermo Gentile; en 1982 "Maximiliano, 10 años después" de Renzo Casali; en 1983 "Marcha" de Alberto Adelach (con el cual integra el ciclo de Reapertura del Teatro Municipal Coliseo Podestá en 1984); 1984 "Misterio, dolor y muerte en la conquista de América" creación colectiva sobre textos de Voltaire. De 1985 es "Decime qué calzás y te diré quién sos" de Jorge Varela; 1986 "El camino de la vida" creación colectiva. Para el año 1987 "Homo" creación colectiva; 1988 "Pink, el dulce sueño" de Gustavo Vallejos y en 1989 "El cumpleaños de los ángeles" de Gustavo Vallejos.

Comprometidos con la realidad circundante, su objetivo fue la movilización del espectador a partir de una concientización basada en la elección de textualidades nacionales:

“Es por eso que no buscamos autores clásicos, tradicionales (...) sino que elegimos autores nacionales. Y precisamente eso es lo que necesita el teatro. (...) De esta manera el asistente perdería su actitud pasiva. De mero receptor. Porque la intención es, que al ver la obra, lo haga reflexionar. (El Día, 21-11-1982)

Los basamentos ideológicos del grupo Devenir se sostuvieron en esta conexión constante con la "realidad social", pero a su vez enfatizando el trabajo de experimentación del actor en cuanto a sus posibilidades signícas para generar una comprensión "poética" de esta realidad. Sus puestas estuvieron marcadas por esta relación. Su concepción de teatro tuvo que ver con una práctica social, en términos brechtianos; su teatro fue de índole más didáctica que formal. Es así que, establecieron una hibridación entre el teatro de origen brechtiano y los aspectos formales de la tendencia artudiana. La obra donde logró plasmar estos criterios de manera efectiva fue "Marcha", de Alberto Adelach, en donde la búsqueda y la investigación teatral obtuvieron un alto valor significativo en relación a sus objetivos, tanto temáticos como estéticos. En la obra se estilizaron los diferentes elementos que componen el hecho teatral, desde el trabajo corporal hasta la música cobran vital importancia para dar sentido al texto y acercarlo al momento histórico en donde se desarrollaba la puesta. En la puesta no solo se buscó integrar de manera experimental las diferentes formas signícas, sino que también se utilizaron para producir un fuerte impacto en el espectador en pos de su toma de posición frente a la realidad contundente. Cada puesta del Grupo Devenir estuvo contextualizada en relación a profundizar interrogantes de índole existencial, en este caso, la relación del ser y su lugar en la "realidad" social. Los lineamientos de su micropoética no fueron sólo meras búsquedas formales, detrás de cada puesta existió un proceso de reflexión e investigación teórica que sostuvo como fundamento cada producción teatral que llevaban a cabo. Cabe señalar que esta idea "pedagógica" se manifestó, no solo en el grupo Devenir, sino que estuvo en consonancia con las diferentes micropoéticas del teatro independiente platense. Si bien cada grupo buscaba su estética diferenciadora, todos propusieron esta conexión con la "realidad" como base del hecho teatral.

Dentro de las búsquedas que planteó el grupo en su siguiente puesta de 1984 - "Misterio, dolor y muerte en la conquista de América" creación colectiva sobre textos de Voltaire- se enfatizó en las posibilidades de la palabra como elemento persuasivo sumado a la inclusión del espectador en la obra. A manera de ritual (tomando como base el concepto de rito artudiano) el espectador al final de la obra toma contacto físico directo con el actor y este lo incluye en la obra. Se produce entonces un vínculo que trasciende lo físico y conecta al espectador desde un punto de vista emocional cuyo efecto es la toma de posición ante la acción dramática desarrollada en la obra.

"...los dos personajes se enfrenarán a un duelo verbal impecablemente construido, mientras que un tercer personaje (cuya simbología bien puede ser decodificada por el espectador) creará las distancias suficientes como para que cada situación encuentre una mayor conclusión en quienes presencian la función." (El Día, 22-4-1986)

En esta puesta el grupo Devenir logró aunar los diferentes criterios y procesos de creación del hecho teatral que caracterizó su micropoética. Con esta puesta dirigida por Gustavo Vallejos, Devenir comienza a desarrollar un teatro de tendencia antropológica, que será el inicio para el desarrollo de su posterior metodología de actor cero, la cual caracterizará su producción en la década siguiente.

La micropoética de Omar Sánchez: la intelectualización del teatro laboratorio.

Omar Sánchez, director teatral egresado de la Escuela de Teatro, ha llevado en los años 80 una serie de puestas renovadoras por su carácter centrado en la investigación del lenguaje teatral desde una forma muy cuidada, reflexiva en cuanto a sus propósitos estéticos e ideológicos. A partir de una personalísima apropiación de textualidades disímiles (Lope de Vega, Laferrere, Lewis Carroll) la principal característica de la micropoética de Omar Sánchez es el equilibrio que establece entre las diferentes corrientes teatrales para trabajar la metáfora corporal. Sus primeros trabajos incluyen la puesta de Rubén Cellini *Alicia desde el espejo*, del año 1980. Basada en el relato de Lewis Carroll, la metodología de búsqueda en esta puesta se ciñe a los caracteres del absurdo de Jarry. La praxis de apropiar un discurso pensado para niños e invertirlo en una producción pensada para adultos es otro de los puntos esenciales de su micropoética. Este "apropiacionismo crítico" de Sánchez es lo que le permite pensar su teatro desde una armonización compuesta, en términos jausserianos, como sistema autónomo.

Para Sánchez la función del texto dramático opera como metatextual, en tanto lo que profundiza es el juego y la potencia de las imágenes. La ruptura con el realismo a partir de lo corporal es construida no solo desde la investigación del cuerpo como sistema de signos, sino

también como *imagen* desde un sentido pictórico. La fuerza de la estética en el teatro de Sánchez es la ironía sobre el carácter icónico de sus construcciones escénicas, pues el referente de la puesta, si bien se trastoca en el trabajo de apropiación, tiene como clave de interpretación esta presencia elíptica de los personajes apropiados. En 1984, estrena “Fuenteovejuna 1476”, recreación sobre el texto de Lope de Vega para un solo personaje, interpretado por Nora Oneto. Laurencia, la protagonista de la pieza original, completa el texto verbal a través de enunciados corporales donde las tensiones escénicas se complementan para revelar alusivamente la barbarie arbitraria del poder.

“Dos líneas asoman claramente expuestas en el texto primario: la vida (la libertad) y la muerte (la opresión). (...) Nora Oneto se desplaza en la escena y crea con sus movimientos nuevos personajes y da vida a otros tantos lugares en los que la opresión y la libertad irán desarrollando el tiempo del drama.”

(El Día, Revista Dominical. 11 -11-1984)

La armonización de la puesta se construye a través de una estructura de narración épica, donde el espacio despojado, la concentración en la potencia de la metáfora gestual y esta presencia elíptica del pueblo emancipado a través del relato de los hechos – Laurencia sobreviviente es la memoria oral y corporal de una desaparecida Fuenteovejuna- construyen la evidencia de sentido a partir del doble juego entre el drama referencial – el de Lope de Vega- y su relectura actualizada en el primer año de la democracia.

La obra, que contó con la escenografía de Alejandro Arteta y música de Daniel Belinche, permaneció en cartelera hasta el año siguiente y ganó el premio Coca Cola al año siguiente. En 1985, Sánchez conforma el grupo Malajunta (conformado por Nora Oneto, Graciela Sandoval, Sergio Pangaro, Luis Pereyra y Carlos Infante Mármol) para el cual escribe y dirige “Las desventuras del doctor Tadeo” estrenada en 1986. Tomando como intertexto estético el universo de la historieta, Sánchez es el primero que propone en la ciudad una conexión de este género al lenguaje teatral ya previamente estilizado en puestas como “Inodoro Pereyra” del grupo el Litoral de Santa Fé. En la micropoética de Sánchez, esta apropiación se construye como la paródica del “ser nacional” y sirve como metáfora desacralizadora de los comportamientos argentinos. El argumento gira en torno al director de un neuropsiquiátrico, desquiciado por una galería de personajes que oscilan entre lo marginal, la vulgaridad y el desengaño. Desde un análisis que contempla tanto la ironía política como la reflexión filosófica sobre nuestra idiosincrasia, Sánchez enfatiza el foco de la puesta sobre el armado de las escenas como una estructura de comic. Tanto en la espacialización como en las acciones utiliza las operaciones de secuenciación y ensamblaje a modo de viñetas para generar un clima movilizador para el público:

“[Omar Sánchez] Es un autor de imágenes potentes, groseras (en el mejor sentido) y concibe un producto final que el espectador deberá completar. (...) Su concepción de la teatralidad es notable. Juega con distintas técnicas dramáticas y no escatima en adaptarlas a sus necesidades. Quiebra los espacios y provoca...provoca constantemente.”
(El Día, 30 – 11 – 1986).

La concepción del teatro como lugar de juego intertextual se concreta en 1988 con la puesta de “Tragedia de una familia guaranga”. En esta producción, Sánchez reapropia “Las de Barranco” de Gregorio de Laferrere y le imprime su particular sesgo irónico. El eje estructurante de “Tragedia de una Familia Guaranga” no fue el texto dramático, pues en la puesta del director la obra superó la comicidad basada en el realismo ingenuo del texto de Laferrere. Los personajes contruidos como grotesco – expresionistas estructuran la línea de acción y desencadenan los conflictos. El referente para dicha construcción estaba relacionado con una lectura actualizada de la obra. Esta lectura relaciona la obra de Laferrere con la experiencia de fragmentación socio económica que por entonces se estaba viviendo en el país. La inclusión del dramaturgo que escribe y reescribe la obra, da cuenta de una ruptura dentro del modelo realista-mimético de puesta en escena, y lleva la línea de acción a una situación de incertidumbre que se va resolviendo en la medida que transcurre la obra. Esto da cuenta de un modelo de actuación que liga al actor a un proceso de creación de personaje que se va

construyendo en el transcurrir de la puesta. Este juego entre lo mediato – inmediato desarrolla una línea de acción que rompe con el desarrollo de un trabajo básicamente “realista”. La hibridación de estructuras sobre las que se organizó la puesta de la obra “Tragedia de una familia guaranga” genera una serie de líneas fuerza de tensión, ya que pone a prueba el horizonte de expectativa estético y social. Esto es, lo esperable desde el punto de vista estético para una comedia costumbrista remanente, se transformó a partir del apropiacionismo crítico en lo “no esperable”. Por otro lado, el horizonte de expectativa social se ve reforzado, ya que la relación que estableció el director entre obra, puesta, y coyuntura social del momento no se vio afectada, sino que se reforzó al actualizar la obra desde el punto de vista socio histórico. La característica de la puesta en escena fue tratada de manera tradicional no ortodoxa, ya que el texto dramático se utilizó como un componente más de la puesta y el director se apropió del mismo para generar su propio punto de vista estilizándolo. Con respecto al modelo de actuación fue de características deícticas, ya que los actores generaron la estructura del personaje al ritmo que transcurría la obra, mostrando como parte de la puesta, los diferentes momentos de creación en un continuo sin fragmentar la linealidad de la fábula. Otro elemento en el que se apoyó la construcción de los personajes fue el desarrollo corporal, la exteriorización de las acciones, y como se relacionaba y desarrollaba el cuerpo como materialidad significativa en el espacio. Dentro del complejo entramado que constituyó la puesta de “Tragedia de una Familia Guaranga”, la espacialización conjugó elementos del teatro simbolista y expresionistas. El sentido de la simbolización estuvo puesto a favor de recrear el mundo interior en el que habitaban los diferentes personajes. Otro elemento destacable de la puesta es el movimiento escénico, ya que por momentos establecía cercanía entre los personajes generando un sentido de intimidad, y en otros momentos las entradas y salidas de escena de los personajes marcaban un ritmo vertiginoso a partir de corridas zigzagueantes acentuadas por efectos lumínicos. Este juego de tensiones entre realismo, expresionismo y simbolismo –tanto de la escenografía, iluminación, vestuario y actuación- no marcó una distancia estética entre espectadores y puesta, sino que estableció un juego sincrónico entre puesta y público que posibilitó la construcción de sentido de la obra en relación con el momento histórico.

De esta forma, la micropoética de Sánchez se constituye a partir del uso no ortodoxo de textualidades precedentes, a las que reinscribe en el juego de posibilidades que la investigación, centrada en la ruptura de esquemas estéticos y semánticos, proporciona una línea de trabajo más cercana a lo introspectivo.

Consideraciones finales.

Si bien el teatro independiente marcó toda una época en el campo teatral platense a partir de búsquedas formales, nunca cayó en un falso esteticismo que obviara la actitud crítica y el compromiso reflexivo. Las experiencias del teatro independiente se dirigieron a explotar las capacidades del rol del actor y sus posibilidades corporales como signo plástico. Por otro lado, una nueva concepción del espacio escénico se fue desarrollando como elemento de sentido.

Esto significa, concebir al espacio como elemento plástico que no sólo es contenedor del cuerpo, sino también como signo plástico significativo que también “habla”. La toma de conciencia de que el teatro no solo es palabra sino un complejo de múltiples elementos, permitió a los diversos grupos dirigir sus búsquedas por diferentes caminos. La apertura espacial a partir de la ruptura de la cuarta pared o los diferentes trabajos en una escena circular se fundó en la idea de incluir al espectador a la acción. Esta apertura espacial corre en paralelo con la apertura expresiva que posibilitó la democracia. También el cuerpo recorriendo el espacio de manera expansiva, a partir de lo gestual, significó esta apertura del “nuevo” sujeto que habita en democracia. La explosión expresiva de la palabra, del cuerpo, del espacio, recupero ideales, ideologías, tendencias políticas, cuestionamientos sociales, etc., que definieron las diversas micropoéticas del teatro independiente.

Las nuevas micropoéticas operaron con un nuevo horizonte de expectativas, tanto social como estético. Este nuevo horizonte de expectativas que se generó en la incipiente democracia les permitió romper con los ejes teatrales estructurantes del 70, esto es, el texto dramático se desplazó de lugar como elemento preponderante de las puestas teatrales y sirvió para la estilización de las puestas, anulando los conflictos en la recepción al aunar el horizonte de expectativa tanto social como estético. Esto es, forma y contenido estuvieron ligados de

manera coherente rompiendo con la a-historicidad de la obra apropiada. Ahora bien, el proceso construcción de identificación compasiva dentro de este contexto de cambios, no fue alterado a pesar de la apropiación de textualidades y tendencias estéticas europeas y norteamericanas. Las puestas en escena oscilaron entre la puesta en escena tradicional no ortodoxa y las creaciones colectivas. La dirección de actores comenzó siendo predominantemente semántica y fue variando hacia la déctica. El sentido de espacialización conjugó elementos del teatro simbolista, el expresionista y el teatro épico. Es entonces que dentro de esta coyuntura de cambios, el teatro independiente no representó una búsqueda por “la ruptura” en sí misma, sino más bien la actualización del lenguaje teatral, dando como resultado la modernización del subsistema del teatro independiente.

Bibliografía de consulta.

A.VV. *Historia del Teatro Argentino en la Provincias*. Volumen I. Osvaldo Pellettieri (Director) Buenos Aires: Galerna – Instituto Nacional del Teatro. 2005.

AA.VV. *Historia del Teatro Argentino en la Provincias*. Volumen II. Osvaldo Pellettieri (Director). Buenos Aires: Galerna – Instituto Nacional del Teatro. 2006.

Bourdieu, Pierre. *Campo intelectual y proyecto creador*, En: AA.VV. Problemas del estructuralismo. México: Siglo XXI, 1967.

De Toro, Fernando. *Semiótica Teatral. Del texto a la Puesta en Escena*. Buenos Aires: Editorial Galerna. 1987.

Dubatti, Jorge. *El teatro de grupos, compañías y otras formaciones (1983 –2002)*. Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación, 2003.

Pellettieri, Osvaldo. *Cien años de teatro argentino*. Buenos Aires: Galerna. 1991.

-----*Teatro Argentino contemporáneo (1980-1990)*. Crisis, transición y cambio. Buenos Aires: Galerna. 1994.

-----*Una historia interrumpida*. Buenos Aires: Galerna. 1997.

Fuentes primarias de consulta.

Diario El Día.