

De la lectura de la tradición a la dramaturgia salvaje para un teatro nacional actual

por *Marcela Arpes*
(*Universidad Nacional de la Patagonia Austral*)

RESUMEN

Las obras de teatro que integran el libro LA CARNICERIA ARGENTINA editado por el Instituto Nacional del Teatro es un proyecto de escritura dramática a cargo del dramaturgo Luis Cano. El libro recopila la experiencia de escrituras motivadas por la lectura de textos canónicos de la biblioteca histórica y literaria del siglo XIX argentino. Diez obras de teatro, diez textos salvajes, son el resultado de un trabajo de laboratorio lector en el que, a partir de una concepción posdramática de escritura para el teatro, se revisitan episodios históricos y literarios en los que las figuras de Sarmiento, Quiroga, Mármol, Mansilla, Dorrego, Mitre y Paz, entre otros, son los personajes del teatro actual. Estos textos sin duda se apropian de los imaginarios cifrados en escritos archivados en la memoria nacional que gravitan alrededor de la sangre derramada, el cuerpo - carne y el exterminio carnícero de los cuerpos enemigos o amenazantes. Asimismo, las obras recogen las evidencias del debate y las polémicas nacionales tramadas en disputa de textos que en algún caso llega al límite argumentativo y salta al duelo cuerpo a cuerpo.

TEATRO ARGENTINO – TEATRO POSDRAMÁTICO – ARCHIVO – REESCRITURA – TEATRO SIGLO 19-
RAÚL ANTELO

Un proyecto escriturario salvaje

“Así que, llenos de impresiones vagas, confusas, nos preguntamos si nuestras lecturas podrían colarse por lo real. O si acaso hacemos lo que leímos (...) Nos encontramos en este caos de relaciones”. Así, Luis Cano, introduce el proyecto de escritura dramática editado por el Instituto Nacional del Teatro titulado *La carnicería argentina*. Un caos de relaciones de textos, lecturas sobre lecturas y transposiciones mediáticas que, quizás sin pretenderlo, revitalizan las escrituras fundacionales de la nación.

Las obras de teatro que integran el volumen citado sin duda se apropian de los imaginarios cifrados en escritos archivados en la memoria nacional que gravitan alrededor de la sangre derramada, el cuerpo - carne y el exterminio carnícero de los cuerpos amenazantes. Asimismo, las obras recogen las evidencias del debate y las polémicas nacionales tramadas en disputa de textos que en algún caso se encuentra con el límite argumentativo y salta al duelo cuerpo a cuerpo.

El libro recopila la experiencia de escrituras motivadas por la lectura de textos canónicos de la biblioteca histórica y literaria del siglo XIX argentino. Diez obras de teatro, diez textos salvajes, son el resultado de un trabajo de laboratorio lector en el que, a partir de una concepción posdramática de escritura para el teatro, se revisitan episodios históricos, literarios y teatrales en el que las figuras de Sarmiento, Quiroga, Mármol, Mansilla, Dorrego, Mitre, Paz, Artigas, entre otros, son los personajes del teatro actual.

Colección teatral

Me interesa detenerme muy brevemente en las condiciones de posibilidad del teatro argentino en el siglo XIX, porque en algunos casos de esta nueva escritura, el más ejemplar de todos, la obra *Dimanche*, el teatro decimonónico aparece tratado en la ficción dramática desde episodios anecdóticos.

Entre las condiciones de posibilidad del teatro la existencia de una arquitectura para tal fin se convierte en un aspecto importante para la conformación de grupos, difusión de textos, exploración de recursos. Entonces ¿qué edificios teatrales albergaban la producción local y extranjera?

Si hacemos un poco de arqueología, sabemos que el primer edificio teatral, el famoso Teatro de la Ranchería fundado en 1783 como Casa de Comedias construido por el Virrey Vértiz (el Virrey de las Luces como se lo llamaba) se incendió en 1792. ¿Por qué es importante este teatro? Porque allí se estrenó tres años antes de su incendio, la primer obra de autor nacional, *Siripo* de Manuel de Lavardén.¹

Frente a la Iglesia de la Merced un cafetero Ramón Aignase y el cómico José Speciali, obtuvieron el permiso para construir lo que sería el Teatro Coliseo Provisional que se inaugura en 1804. En él se estrenaron, según las fuentes históricas dos obras de autor desconocido, *El detalle de la acción de Maipú* y *El hipócrita político* que tienen la particularidad de ser cuadros de costumbres o escenas de la vida cotidiana de la aldea de entonces. Pero indudablemente la obra más importante estrenada allí fue la tragedia escrita en verso *Tupac Amaru*, que narra los sucesos de la revolución indígena del Perú. El repertorio de la sala lo constituían, además, espectáculos teatrales musicales que generaban una gran atracción en el público de la época. A este teatro se lo denominaba también Teatro de la Revolución, quizás por la cercanía física al escenario de los sucesos de Mayo pero sobre todo porque algunos nombres de la revolución tuvieron sus carteles en el teatro, como Blas Parera que era el director de la orquesta o las loas y obras de tono patriótico, por ejemplo, las escritas por Morante y Juan Cruz Varela que se estrenaron allí.

Pese a los planteos de licitud moral vigentes para el teatro, no sólo argentino durante las dos primeras décadas del siglo XIX, dos jóvenes mujeres dominaron la escena como actrices del Teatro Coliseo, Antonina Montes de Oca y la estrella, Trinidad Guevara a las que se sumará luego la gran figura masculina de Juan José de los Santos Casacuberta.

En 1838 el Coliseo pasa a ser el Teatro Argentino, durante esta época el teatro con sus autores y actores estelares se convirtió en el centro de lo mejor del teatro de la época regido en parte también por los cánones de pertinencia y modulación estética que se enunciaban desde la Sociedad del Buen Gusto. Sin embargo, a partir del gobierno de Rosas, la escena inspirada en las estéticas dramáticas europeas, declina hacia un teatro básicamente popular surgido alrededor de las artes circenses² que se convertían en expresiones liberadas de las presiones políticas y dirigidas a captar la atención del público de la ciudad pero sobre todo del campo con un registro eminentemente de entretenimiento.

El Teatro de la Victoria, mandado a pintar de rojo por Manuelita Rosas, se inaugura en 1838 y más tarde, en 1844 el teatro Del buen orden, ellos se convertirán en los espacios de atracción del público culto del rosismo con un repertorio básicamente extranjero con predominio de los géneros españoles. La realidad era que las compañías de actores nacionales debieron partir al exilio debido a las proscripciones políticas. Como ya sabemos Juan Bautista Alberdi, escribe en Uruguay en 1842, una pieza teatral que no se podrá estrenar hasta pasadas dos década, *El gigante de amapolas*, pieza importante para el sistema teatral argentino no sólo por lo que de sátira al régimen rosista tiene, sino porque en esa pieza, Alberdi innova con procedimientos que luego serían las estrategias básicas del absurdo y del grotesco.

¹ Según las investigaciones sobre el teatro argentino de fines de Siglo XVIII la obra también es atribuida a otro autor Morante.

² La preferencia del circo como espectáculo del rosismo se evidencia en la inauguración en 1827 del primer parque de diversiones, el Parque Argentino, emplazado en lo que hoy es la Plaza Libertad, con una carpa de circo con capacidad para albergar a 1500 espectadores.

Si bien *La Moda* fue un espacio de publicación de crítica necesaria para la conformación de un incipiente campo teatral, el antecedente de una proto-crítica de teatro lo constituye la columna permanente que bajo el título de “El Coliseo” publicaba el periódico *Argos*.³

Los años posteriores a Caseros fueron testigo de la aparición de otros edificios teatrales: el Antiguo Teatro Colón (1857), el Teatro de la Ópera (1872), el Teatro Politeama (1879) importantes para la difusión del género lírico y la reapropiación del circo finisecular a partir de la intervención de los famosos hermanos Podestá y de la obra que ocuparía el centro de la escena nacional, Juan Moreira.

Escenarios textuales

Las arquitecturas, los autores y actores de la época así como las condiciones de producción y consumo del teatro aparecen como universos metaficcionales en varios textos de *La carnicería argentina*. La opción por la estrategia metateatral caracteriza la composición del teatro posdramático convirtiendo la práctica en objeto de reflexión continua dentro de la hechura misma de la ficción teatral. Los dramaturgos convocados por Luis Cano, ideólogo y director del proyecto, no se sustraen a dicha particularidad del teatro actual, voy a comentar brevemente las obras más representativas en este sentido. *Dimanche* de María Laura Fernández, es una versión exacta de *Hamlet* pero con los personajes y las relaciones entre ellos del escenario político, social y cultural del siglo XIX. Sarmiento como Hamlet, Paula Albarracín como Gertrudis, Rosas como Claudio y el propio Quiroga como el fantasma y sombra terrible que se aparece en la explanada una noche de tormenta para que Sarmiento venga su asesinato es la estructura básica de la obra, parodia que no deja sin cubrir ningún hilo ni ninguna relación del texto shakespeariano. La compañía de cómicos que Sarmiento convoca para la elucidación de la verdad por medio de la empatía dramática, es la compañía de Morante del Teatro Coliseo y la obra que los cómicos representarán ante Paula Albarracín y Rosas, recién casados, no es otra que *El gigante de amapolas* a través de una vinculación intertextual exacta con el texto de Alberdi. “Si hasta Casacuberta me dedica funciones” (2007: 85) dice Rosas, en plena alusión a la opción ideológica opositora del actor tanto como la de Trinidad Guervara; sin embargo, ambos artistas pudieron seguir actuando amparados en la gran popularidad y adhesión que tenían del público.

La tabla refalosa o la refalosa en tabla de Carolina Balbi, como ya se anticipa desde el título escenifica la payada entre A y B en la que se alternan versos del texto de Ascasubi pero que se monta como escenario teatral en el que ambos payadores terminan “aniquilados, mueren”. Luego de que A y B repasan la historia de violencia y acontecimientos de exterminio del enemigo hasta 1978, a partir de un montaje caótico de intervenciones en el que los enunciados estructuradores son los versos de *La refalosa*, la escena final, apunta la didascalia del texto, es la cancha del mundial 78 con su lluvia de papelitos evocando lo circense finisecular. Aún más elocuente es el Epílogo en el que las voces de los payadores y de los degolladores, torturadores y mazorqueros forman un coro “único o múltiple al que llamaremos Teatro” (2007:147). El coro como Teatro, se despide cantando un cielito patriótico que sintetiza el atropello de las libertades como constante del padecimiento nacional.

Bello de Mariana Chaud trabaja con la lectura de *Amalia* de José Mármol. Cada escena de la obra comienza con una breve cita de alguno de los capítulos de la novela, cita que sirve de marco para el desarrollo dramático posterior. La metateatralidad de la obra de Chaud radica básicamente en la presentación de los personajes femeninos de la novela: Amalia, Florencia, Manuela, Josefa

³ Esta columna permanente de crítica teatral generaba criterios de buen gusto que orientaban y dictaminaban sobre el consumo del teatro que debía exponerse en la ciudad. Las atribuciones de la columna de crítica teatral llegaba a sugerir modificaciones de las obras como es el caso de lo recomendado a “El criado de dos amos” (que no era otra obra que “Las trapacerías de Scapin” de Moliere) de reducir la obra a dos actos para se evitara asociarla al sainete.

Ezcurra como personajes que cuentan la veracidad o no de las situaciones narrativas a través de la convención del soliloquio teatral. Los capítulos 11, 13 y 9, en ese orden, recortes textuales de la novela de Mármol dialogan con las intervenciones monológicas de los personajes femeninos dando su nueva versión de los hechos acerca de las circunstancias de amor y de la condición y posibilidad de ser de la mujer en el siglo XIX.

Un texto que bien podría adscribirse a la dinámica del teatro poético es *La imagen fue un fusil llorando* de Julio Molina, que se presenta como un gran acto confesional en verso de Roberto Arlt al momento de tener que escribir la famosa aguafuerte acerca del asesinato de Severino Di Giovanni. El teatro poético alterna de manera desordenada el soliloquio de Di Giovanni y de los pensamientos y sentimientos que atraviesa el personaje Arlt periodista al momento de tener que escribir la crónica. Las intervenciones indiferenciadas de los personajes culminan en la asimilación de ambos en uno solo, en el de víctima de la “práctica carnicera ejecutoria” (2007:205), en el que Arlt asume: “me vuelvo a morir en él cientos de veces/ todos los días/ a cada rato/ a pesar mío/ hasta dónde un humano puede soportar lo mismo multiplicado por otros” (2007:205).

Es evidente que lo que no era teatro en los textos de la tradición nacional, ha devenido teatro en las propuestas dramáticas de los escritores del proyecto de *La carnicería argentina*. Y lo que era teatro, se ha intensificado con un tratamiento irónico. La mujer de *Pájaros jóvenes*, la obra de Ariel Farace, comienza asumiendo la identidad de la cautiva en el amanecer bajo el ombú, vaciada de la sobrenaturalidad mítica del texto de Echeverría para finalizar siendo “la rubia actriz, montada en el árbol balcón tirando texto. Ensayo para cuando tenga que actuar” (2007:37) de la Eva protagonista de la tapa de Radiolandia más que de la santa o abanderada de los humildes.

Un escenario teórico para una cartografía lectora y escénica

La edición de *La carnicería argentina* incluye al final del libro una entrevista a varios de los escritores convocados para el proyecto. Las respuestas revelan la rareza de la convocatoria y la motivación que produjeron las lecturas de textos históricos y literarios del siglo XIX y principios del XX que muchos de ellos desconocían. Los dramaturgos (que además en la mayoría de ellos asumen el rol de directores de sus propias obras) en principio, valoran un proceso de escritura absolutamente diferente. Partir de la lectura de un texto dado, obligado se podría decir (Luis Cano fue quien les asignó los textos inspiradores a cada uno de ellos) que aparecía como un corset para el proyecto creativo, resultó ser revelador hasta el punto de querer continuar con el procedimiento una vez concluido el proyecto. En otros, componer a partir de un texto de la tradición, logró deconstruir imaginarios y representaciones estereotipadas a través del conocimiento aportado por la lectura de primera mano. Rescatar restos escriturarios a partir de la lectura o focalizar en personajes de la historia, absolutamente marginales o subsumidos en las figuras centrales, se transformó en una experiencia capaz de expandirse en la dramaturgia. Investigar, leer textos originales, distanciarse en el tiempo y en el espacio, cruzar la experiencia con otros colegas haciendo lo mismo y, finalmente, imaginar desde el incipit de la lectura, sintetizan el método.

El proyecto de *Una carnicería argentina* me permite establecer una asociación directa con la propuesta metodología acefálica con que Raúl Antelo (2008) define un modo de leer y un modo de teorizar e interpretar. El *método acefálico* para la producción artística y teórica se vale de procedimientos que tienden a mostrar, desnudar, desmontar textos, mitos, acontecimientos, personas, personajes, eventos de la historia nacional y de toda una historiografía estética. En este caso, sobre el escenario de la lectura, se abre el telón del juego dramático ensayando nuevos sentidos sobre los bienes patrimoniales de la cultura, alterando, revirtiendo e invirtiendo en lecturas que por expansión e invención, producen otros textos en base a los datos. Los dramaturgos se introducen sigilosamente en el archivo de las textualidades, de las historias nacionales y estéticas y de las biografías con el fin de desviar la interpretación fijada o consagrada de ese valor arcóntico del archivo y crear, en algunos casos, textos desopilantes que propician el emplazamiento del

sentido de lo nacional en una zona de apertura y libertad. En otras palabras, la disolución de los objetos-textos a través de la lectura salvaje y la abolición de una mirada esencialista e inmanentista sobre esos objetos, tiende a desfeticizarlos y liberarlos de tal modo que la escritura dramática se dibuja en un espacio vacío.

Es por ello que pensar el *archivo* como *colección* para un método acefálico de creación significa, en última instancia, desacralizar o profanar los objetos textos reliquias de la tradición por la acción manipuladora del *escritor-archivista*.

El sentido construido por el archivista – dramaturgo responde a la idea del teatro como una relación indiciaria de algo próximo pero a la vez lejano, una reposición que es trazo, vestigio o huella de algo que estaba allí (un texto, un acontecimiento, una biografía) y que ha desaparecido pero que retorna de manera belicosa: “uma manifestação de horror vacui, porém, ali onde a primeira satura o sentido com referencialidade significante, esta segunda postula a transcendência como um para além da verificação” (Antelo, 2007:45).

La tensión entre lo próximo y lo lejano, entre el sentido dado y uno más allá, se vincula con ese tercer sentido al que Roland Barthes, llamó *lo obtuso*. La existencia de un tercer sentido situado más allá de la comunicación directa y del significado simbólico y heredado por la tradición como identidad, tracciona lo obvio con lo obtuso en la *máquina textual* que supone la lectura. Es por ello, que el escritor además de ser un *archivista* es un *an-archivista*, un hombre acéfalo que se desentiende anárquicamente del sentido tautológico de una cartografía dada para, en cambio, fundar el *mapa de la zona de lo ineluctable* que liga lo inmanente con lo trascendente, lo pensado con lo impensado, el recuerdo con el retorno.

BIBLIOGRAFÍA

Antelo, Raúl (2005). “Arquivo: morte e linguagem” (conferencia dictada en la Universidad de Rio de Janeiro).

Antelo, Raúl (2006). “L’epars”. Disponible en:

<http://www.onetti.cce.ufsc.br/simposio/textosinvitados/raul/raul10.pdf>

Antelo, Raúl (2007). “O arquivo e o presente” en *Gragoatá* N° 22, Universidade Federal Fluminense (43–61).

Antelo, Raúl (2008). *Crítica acéfala*, Buenos Aires, Grumo.

Antelo, Raúl (2011). “A coleção, o objeto e o estado gel do intercâmbio” en Crespi, M (2011) “Raúl Antelo: las afinidades electivas” en *Entrevero de piernas y alambres*, <http://maxicrespi.blogspot.com/>

Antelo, Raúl (2012). “A iminência e o arquivo do futuro” Seminário da 30a edição da Bienal de São Paulo, noviembre.

Antelo, Raúl y otros (Editores) (2009). *Lindes, limites: literatura(s)*. Santa Fe, Río Gallegos, Florianópolis: UNL, UNPA, UFSC.

Cano, Luis (2007). *La carnicería argentina*, Buenos Aires, Instituto Nacional del Teatro.

Carey, Bernardo, *A propósito de la primer “bisagra” del teatro argentino: autores de dramas gauchescos, sainetes y revistas – Siglo XIX*. Disponible en: http://www.teatrodelpueblo.org.ar/sobretudo/04_historia_del_teatro_argentino/carey002.htm

Derrida, Jacques (1994). *Mal de archivo*, Edición digital Derrida en castellano a cargo de Horacio Potel.

Didi-Huberman, Georges (2010). *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires, Manantial.