

Universidad Nacional de Cuyo
Facultad de Filosofía y Letras
Instituto de Literaturas Modernas

Boletín GEC

Grupo de Estudios
sobre la Crítica Literaria

Nº 17

Discusiones sobre teatro argentino actual

Mendoza
2013



UNCUYO
UNIVERSIDAD
NACIONAL DE CUYO



FACULTAD DE
FILOSOFÍA Y LETRAS



Instituto de
Literaturas
Modernas

© 2013 by Grupo de Estudios sobre la Crítica Literaria- Instituto de
Literaturas Modernas- Facultad de Filosofía y Letras

Derechos reservados. Ninguna parte de esta publicación, incluido el
diseño de tapa, puede ser reproducida, almacenada o transmitida de
manera alguna ni por ningún medio, ya sea electrónico, químico,
mecánico, óptico, de grabación o de fotocopia, sin permiso previo del
editor.

All right reserved. No part of this publication may be reproduced, displayed
or transmitted in any form or by any means, electronic or mechanical,
including photocopying or by any information storage or retrieval system,
without the prior written permission from the Editor.

Universidad Nacional de Cuyo - Facultad de Filosofía y Letras – Instituto
de Literaturas Modernas-

GEC – Gabinete 319

Centro Universitario-Parque General San Martín-5500 Mendoza Argentina

e-mail: gec@logos.uncu.edu.ar

Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de
Cuyo

Centro Universitario-Parque General San Martín-5500 Mendoza Argentina

Fono/Fax: 54 261 4135000

Email: editorial@logos.uncu.edu.ar

Web:<http://ffyl.uncu.edu.ar>

Impreso en Talleres Gráficos de la Facultad de Filosofía y Letras de la
Universidad Nacional de Cuyo.

Mendoza 2013

Impreso en Argentina-Printed in Argentina

Queda hecho el depósito que previene la ley 11723.

Revista

Boletín GEC

Universidad Nacional de Cuyo

Facultad de Filosofía y Letras

Nº 17 (2013) ISSN1515-6117 - Anual - 1Teoría literaria. II Crítica literaria

**Comisión Directiva del
Grupo de Estudios sobre la Crítica Literaria**

Miembro de Honor

Emilia de Zuleta

Coordinadora General

Mariana Genoud de Fourcade

Integrantes

Luis Emilio Abraham

Verónica Alcalde

Luz M. Arrigoni de Allamand

Silvina Bruno

Florencia Ferreira de Cassone

Gladys Granata de Egües

Daniel Israel

Soffa Martinelli

Susana Tarantuviez

Carmen Toriano

Gustavo Zonana

ÍNDICE

| | |
|---|----|
| NOTA EDITORIAL. <i>Luis Emilio Abraham</i> _____ | 9 |
| TEATRO POSDRAMÁTICO: PROBLEMAS DE TEORÍA Y CRÍTICA. <i>Beatriz Trastoy</i> _____ | 15 |
| LA REPRESENTACIÓN DEL GÉNERO MUJER EN EL TEATRO ARGENTINO CONTEMPORÁNEO. <i>Susana Tarantuviez</i> _____ | 25 |
| ENTREVISTA A RAFAEL SPREGELBURD. <i>Luis Emilio Abraham</i> _____ | 53 |

NOTA EDITORIAL

Por razones muy conocidas y vinculadas con el beligerante proceso de autonomización del campo teatral (y de los estudios asociados a él) respecto del mundo de la literatura, hoy resulta bastante infrecuente que las publicaciones periódicas, los congresos y otros medios de circulación de la teoría y la crítica literarias dediquen su atención a temas teatrales. La situación es comprensible, incluso lógica, apenas se advierte que en la actualidad han llegado a consolidarse instituciones académicas alrededor de la idea de especificidad de la investigación teatral. Pero también hay motivos suficientes para sospechar, a no muy largo plazo, un restablecimiento del vínculo entre teatro y literatura, entendidos ahora como espacios culturales diferenciados, o la intensificación de un vínculo nunca desaparecido del todo, mucho menos en la práctica de los creadores que en teoría.

La primera razón proviene de una situación general del estado presente de la cultura. En tiempos en que muchas manifestaciones artísticas promueven la liminalidad y el cruce de fronteras, y en que las parcelas del conocimiento abocadas a su estudio se orientan muchas veces hacia la transdisciplina, llama la atención que se siga insistiendo en evitar las “contaminaciones” entre literatura y teatro. El énfasis autonómico tenía razón de ser en momentos en que la autonomía era una meta por conseguir, pero quizás hoy constituya un gesto remanente.

La segunda es casi una obviedad. Por naturaleza o convención (no cabe aquí este debate), uno de los productos que arroja la práctica del teatro posee relevancia literaria. El estudio de los textos de teatro se ha visto desplazado del lugar central que ocupaba en otras épocas como efecto de arrastre de la cruzada por el logro de autonomía. Sin que

esto implique volver a desatender las tareas más específicamente teatrales, como la dirección y la actuación, la investigación sobre los textos espera retomar algo de su vieja legitimidad. En ese trance, será necesario recordar su carácter híbrido: se trata de textos literarios nacidos con vocación escénica o directamente emanados de las prácticas escénicas. El estudio de esos textos demanda, casi por naturaleza, el cruce de saberes relativos a por lo menos dos campos.

La tercera razón se encuentra emparentada con la anterior y la incluye. Más allá de la actuación y la dirección, que no en vano han sido los mayores intereses de la teoría y la crítica teatral en tiempos de énfasis autonómico, el teatro parece más bien un fenómeno artístico de especificidad débil. Siempre ha sido un espacio cultural donde comercian y se solapan diversas disciplinas artísticas. Puede ser incluso que buena parte de su condición específica esté paradójicamente dada por su disposición a provocar convivencias, no desprovistas, como es lógico, de conflictos y enfrentamientos.

Estas son algunas de las convicciones que han actuado de estímulo para que el número 17 del Boletín del Grupo de Estudios sobre la Crítica Literaria se dedique enteramente a cuestiones teatrales. Con mayor precisión y como el título lo indica, las tres contribuciones que se recogen aquí se encuentran temáticamente ligadas por otros dos límites aparte de su interés por el teatro: uno de orden espacio-temporal y otro de tono. Las tres se ocupan del teatro argentino actual, entendiendo por este presente largo, tal como suele hacer el discurso académico con cierto consenso, aquel teatro que empezó a producirse después de la vuelta de nuestro país a las instituciones republicanas en 1983. Por otro lado, las tres contribuciones se acercan a temas de debate o poseen un tono decididamente polémico.

El primer artículo está firmado por Beatriz Trastoy y entroca de manera indiscutible con la impronta de este

Boletín, ya que se ocupa directamente de problemas de teoría y crítica. Su objeto de reflexión es cómo acomodar los lenguajes de la crítica cuando se trata de estudiar aquellos fenómenos escénicos que suelen considerarse más prototípicos de la renovación que atraviesa la escena argentina desde los ochenta, fundamentalmente en lo formal y procedimental, pero no sin consecuencias en el modo de entender la politicidad de los contenidos. Frente a esas manifestaciones, que tienen antecedentes en la experimentación de las neovanguardias de los años sesenta y que pueden abordarse, por ejemplo, desde el “teatro posdramático” de Hans-Thies Lehmann, Beatriz Trastoy indaga fundamentalmente dos desafíos para el discurso metatextual. El primero proviene del hecho de que la teoría teatral, organizada alrededor del drama (una realidad escénica que representa un mundo ficticio), carece de tradición para explicarse espectáculos de escasa dramaticidad. El segundo se origina en el carácter autorreferencial de esas prácticas escénicas, que suelen encargarse de producir su propio marco de lectura y provocan así una posición por lo menos incómoda para el crítico. Los temas del artículo tienen alto grado de generalidad, pero como es costumbre en Beatriz Trastoy, profesora titular de Teatro Argentino en la Universidad de Buenos Aires e investigadora de abundante producción, los problemas teóricos son reexaminados desde los procesos históricos del teatro argentino y encuentran allí su motivación última.

El segundo artículo se titula “La representación del género mujer en el teatro argentino contemporáneo”. Su autora, Susana Tarantuviez, es profesora asociada de Semiótica en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo, se desempeña como investigadora de CONICET y forma parte del GEC. Este trabajo en particular consiste en su informe final del proyecto de investigación *La literatura como modo de conocimiento. 8ª etapa. Literatura / memoria / representación*, llevado a

cabo por el equipo que ella misma codirige con Gladys Granata y que tiene una memoria de más de quince años ya, después de sus orígenes bajo la dirección de Mariana Genoud. En este caso, el criterio que da forma al corpus de análisis es fundamentalmente temático. Tarantuviez examina la construcción del género mujer en la producción dramática reciente de seis dramaturgas argentinas: Griselda Gambaro, Susana Torres Molina, Beatriz Mosquera, Cristina Escofet, Patricia Zangaro y Patricia Suárez, y lo hace con explícitas intenciones éticas: contribuir a remover de la invisibilización la actividad de las mujeres en el campo teatral argentino. Se trata de un trabajo muy documentado que rastrea, en un nutrido corpus de dramaturgia de mujeres escrita “desde el género”, la discursividad propia de unas dramaturgas que procuran subvertir el discurso “masculino” emprendiendo la denuncia de la posición desigual que ocupa la mujer en nuestra sociedad y generando una instancia enunciativa autónoma que asuma la auto-representación de la subjetividad femenina.

Leídos complementariamente, ambos artículos alcanzan a dar una somera idea de los principales ámbitos de discusión que han caracterizado este último tramo de la historia del discurso crítico sobre el teatro argentino. Por un lado, si bien no desprovista de preocupaciones ideológicas, la crítica se ha centrado en construirse nuevos lenguajes para dar cuenta de la renovación estética proveniente de las modalidades de producción que imperan entre los nuevos creadores. Por otro lado, se ha ocupado de examinar las reivindicaciones de género y, de manera más global, todo el abanico de propuestas de algún modo comprometidas con la defensa de los derechos humanos, que constituyen, aunque ni exhaustiva ni exclusivamente, la renovación temática del drama social.

El índice se cierra con una entrevista a Rafael Spregelburd que se realizó en la ciudad de Buenos Aires en el año 2006 y que, sin embargo, no se había publicado hasta ahora en forma completa. Actor, escritor de teatro, director

de sus propias obras, lúcido ensayista y prolífico traductor, Rafael Spregelburd es uno de los creadores que han contribuido a delinear la forma del teatro argentino actual, particularmente del porteño, que por su modo de producción y por la singularidad de sus productos ha despertado la atención de los escenarios del mundo. La entrevista mantiene conexiones estrechas con el tema de este número 17 del *Boletín GEC*. Spregelburd es un polemista nato: su discurso autodescriptivo suma al conjunto de debates que se presentan aquí la disputa generacional que mantuvieron los teatristas emergentes en los ochenta y noventa con los dramaturgos consagrados alrededor del fenómeno de Teatro Abierto, contexto inmediatamente anterior al surgimiento de la “renovación”. Por otro lado, Spregelburd es quizás el dramaturgo mejor parado para captar el interés de otros campos culturales, especialmente del literario. Nacida de la escritura de un actor que se escribe las obras en que le gustaría actuar (así se define él mismo), su producción posee notorias afinidades de ritmo con lo que ocurre en otras esferas de la vida artística de nuestro país y está llamada (ya se ve con bastante claridad) a ocupar una posición de relevancia en el canon de la literatura argentina.

Luis Emilio Abraham

TEATRO POSDRAMÁTICO: PROBLEMAS DE TEORÍA Y CRÍTICA

Beatriz Trastoy

Universidad de Buenos Aires

Una parte importante del teatro argentino de las últimas décadas —nos referimos al sector que la crítica especializada y el público adepto consideran más prestigioso e innovador, en tanto le atribuyen un mayor grado de voluntad de experimentación y de apuesta estética que el que creen encontrar en los escenarios oficiales y en el circuito comercial— propone una profunda reflexión no sólo sobre la teoría y la práctica teatrales y sobre la conflictiva relación que vincula a ambas; sino también —y análogamente— sobre la no menos conflictiva relación entre teatro y sociedad, relación que, en muchos casos, no elude problemáticas de índole política.

Dicha tendencia escénica —que suele denominarse *posorgánica*, *posrepresentacional*, *posantropocéntrica* o, más generalizadamente, *posdramática*, de acuerdo con Hans-Thies Lehmann (2002), a quien aquí seguimos en lo esencial— se expresa a través de variadas formas de la escritura dramática y escénica autorreferencial, las cuales constituyen no sólo su principio constructivo, su principal artificio, sino también la matriz semántica que modula un aspecto fundamental de su programa interpretativo. Asimismo, a través de su producción ensayística y, fundamentalmente, a través de su propia práctica escénica y de los textos que pretenden explicarla (programas de mano, gacetillas enviadas a la prensa, declaraciones en reportajes o en mesas redondas), los realizadores se hacen cargo de la

cuestión crítica y teórica en un evidente esfuerzo por autocanonizarse, por fijar una cierta lectura de sí mismos, hasta poner en crisis la idea misma del ejercicio crítico profesional.

La crítica académica y periodística que intenta abordar tales expresiones escénicas muestra cierta incomodidad hermenéutica. El juicio evaluativo y el desarrollo explicativo-argumentativo, tareas específicas del discurso crítico, suelen ser reemplazados por reportajes y testimonios de los realizadores o bien por descripciones escénicas en las que se intenta imitar el tono del texto dramático o del espectáculo comentados. El vano intento de iluminarlos se resuelve muchas veces en el módico señalamiento de los distintos grados de *lo real* que se ofrecen al espectador. Aunque atinado y pertinente, este reconocimiento de *lo real* tiende a funcionar, entonces, como un límite interpretativo, en la medida en que parece provocar la suspensión de las habituales estrategias argumentativas y del consiguiente juicio evaluativo, que sustentan la especificidad discursiva de la crítica teatral.

A través de la praxis escénica y de las autoteorizaciones de sus propios realizadores, la escena posdramática crea el (a veces irritante) efecto de hablar —de manera más o menos directa— sólo de sí misma; es decir, del teatro, de sus valores, de sus funciones, de su estatuto ficcional, de su capacidad de significar y de comunicar. Si esto es así, ¿qué sentido, qué utilidad puede tener, entonces, el ejercicio crítico acerca de un teatro que, aparentemente, se autocritica al reflexionar sobre su propia problemática? ¿Qué más puede decirse, por lo tanto, de un teatro que sólo parece pensarse y hablar de sí mismo? Para intentar salir de la inmovilidad que suponen tales cuestionamientos frente al teatro contemporáneo (y al arte en general) deberíamos empezar por preguntarnos si es cierto que este teatro *sólo* habla de teatro y, si no es así, de qué habla entonces y cómo analizar ese discurso.

El teatro tradicional, que podemos llamar *dramático*, fundado en la noción aristotélica de mimesis de acciones humanas, crea imágenes, modelos ideológicos, pero sobre todo, narra historias generalmente centradas en los momentos culminantes o excepcionales del comportamiento de los individuos, en sus crisis, en sus pasiones. Exposición, tensión, peripecia, desenlace son algunos de los procedimientos de la diégesis escénica, así como el diálogo y el monólogo y sus respectivas variantes (esticomitías, largas tiradas, en un caso, y soliloquio, aparte, en el otro), son los recursos fundamentales del intercambio verbal entre los personajes, verdaderos agentes de la acción dramática. Así, al contar una historia —que, más allá de las variaciones que las diferentes tramas puedan plantear, siempre tendrá principio, medio y fin—, el teatro dramático introduce la tranquilizadora ilusión del control del tiempo, de la vida misma en su permanente fluir. Dicho de otro modo, las unidades aristotélicas de tiempo, espacio y acción, basadas en leyes que responden a la racionalidad, al entendimiento, a la memoria, instauran un orden en el caos de la existencia humana.

El teatro posdramático, en cambio, ha experimentado durante las últimas décadas con las interferencias entre distintas modalidades discursivas, produciendo textos que reescriben los clásicos desde múltiples puntos de vista; fábulas ambiguas cuyo borramiento se opera en la fragmentación, en la disolución de la noción tradicional de personaje; discursos dramáticos basados en palabras sin origen ni dirección en los cuales la alternancia de diálogos y monólogos depende más de los ritmos fónicos, de los implícitos, de las instancias extrateatrales que de los campos semánticos que eventualmente despliegan. La sucesión de discursos deja resquicios que delimitan las piezas de un *puzzle* que el espectador armará según su propia e ineludible historia personal, como propuesta de nuevos pactos de lectura que ponen en crisis ciertas categorías estéticas y ontológicas fundacionales de nuestra cultura. En

la mayoría de los textos y de las puestas en escena contemporáneos, la convergencia de prácticas narrativas y teatrales parece centrarse en la ahora evanescente figura del actor o, al menos, en la de aquél a quien el público tiende a reconocer como tal. Las modalidades que la relación actor/personaje/narrador pueden asumir en el campo teatral posdramático oscilan entre el personaje que deviene narrador o el actor-narrador que representa a uno o varios personajes, quienes narran y se narran a sí mismos, atravesados por otros muchos personajes de características difusas, cercanos tal vez a las alegorías o a los arquetipos, hasta volverse, así, plurales e inexistentes. La narración, que no desaparece del todo, implica ahora la reconsideración del orden temporal y espacial; la manipulación retrospectiva y prospectiva por medio de índices anafóricos y catafóricos que favorecen la economía y la cohesión semántica; las suspensiones y las elipsis; la ruptura de las unidades de tiempo, espacio y acción; la fragmentación de la historia que, paradójicamente, adquiere unidad por su propia presencia escénica; el dislocamiento de la relación deíctica habitual entre yo/tú, aquí/ahora. En algunos casos, la presencia escénica del actor/narrador que glosa, explica, parafrasea, dirige a los otros personajes, implica una oposición a las formas más tradicionales del realismo —elaborado estéticamente a partir de la noción de *cuarta pared*— ya que, por un lado, plantea una serie de ambigüedades en torno del origen del discurso (¿quién habla?, ¿el personaje, el autor, un *otro* que busca imponer su propia focalización de lo enunciado?) y, por otro, quiebra la ilusión dramática al presentarla como autónoma, como ofrecida sin la mediación autoral.

El teatro dramático se plantea como un doble de la realidad, como dependiente de otra cosa externa a sí mismo (la vida que llamamos *real*, los vínculos sociales, el comportamiento humano) y, de este modo, estructura la organización y la percepción que la sociedad tiene de sí y, por consiguiente, del teatro. Por lo tanto, en la medida en

que la escena dramática imita, duplica, crea la realidad, genera o (directamente) impone las leyes que ordenan los modelos —confrontativos entre realidad y ficción—, da su propia lectura interpretativa. Ciertamente, esta voluntad más o menos implícita de generar (e imponer) sus modos de lectura no es privativa del teatro dramático, ya que, como ya señalamos, al poner en crisis las nociones sobre las que se construye la idea de doble, de representación, el posdramático hace de la reflexión y la autorreflexión su centro de interés, imponiendo un cierto modelo interpretativo que la crítica, sin embargo, no acierta a delinear. Si nos limitamos a un ejemplo local, resulta evidente que el teatro argentino enrolable en la tendencia posdramática —que se remonta a las experimentaciones neovanguardistas de los años 60, pero que se desarrolla y profundiza a partir de la reinstauración del sistema democrático— recibió denominaciones diferentes, que responden a parámetros asimismo disímiles (teatro *joven*, *nuevo* teatro, teatro *posmoderno*, de cuestionamiento y parodia, de la desintegración). Esta falta de acuerdo, lejos de ser casual o caprichosa, supone dificultades en la aplicación del discurso crítico convencional que, desde luego, opera con categorías dramáticas también convencionales, tales como desarrollo lógico de la historia, espacio, tiempo, personaje, entre otras. Poco sirve ya la lectura centrípeta de una semiótica que —tras haberlos homologado en la categoría de signo— organizaba los múltiples elementos de diferentes materialidades que intervienen en el espectáculo en sistemas significantes, para analizar luego sus eventuales codificaciones, sus mecanismos convencionales y sus modos de significación. Una semiótica, en fin, que recurría a principios de coherencia y cohesión interna inscribiendo el espectáculo en su contexto de enunciación y de recepción en torno de la noción estructuradora de *puesta en escena*.

La teoría teatral parece carecer de puntos de referencia, de una episteme capaz de iluminar los nuevos modelos perceptivos propuestos, pero su desconcierto no

puede dejar de entenderse en el marco de la generalizada impugnación de la cultura de masas hacia la crítica y a las teorías. En efecto, como señala Josette Féral (2000, 2004), tras el auge de los sistemas teóricos (estructuralismo, semiología) durante los sesenta y setenta, en la década siguiente se le niega a la teoría capacidad omnicomprendiva para dar cuenta de la representación teatral, para responder a todos los interrogantes, para erigir modelos únicos. Desde perspectivas pluri- e interdisciplinarias, se comienza, entonces, a confrontar aspectos de la obra con saberes diversos, no estrictamente teatrales e, inclusive, directamente azarosos. Cada espectáculo genera así su propia evidencia, su propia historia y su propia mirada teórica y, a veces, su propio cuestionamiento de la teoría misma, ya que los realizadores, haciendo de cada puesta en escena un análisis crítico de sí y del teatro, se preguntan si las teorías facilitan la interpretación y la apreciación del espectáculo y, fundamentalmente, si les sirven para ulteriores creaciones.

Críticos y teatristas parecen adherir a la desestabilizadora pregunta acerca de qué teorías sirven para qué puestas, que Pavis (2000) formuló en 1996 y a la que intentó responder proponiendo una mirada libidinal sobre el objeto estético que, alejada del signo y del sentido, derivaría en una crítica energética centrada en la semitiozación del deseo. La fórmula, por cierto retóricamente seductora, presenta el complejo problema de su verbalización, para lo cual Pavis proponía recurrir a ciertas disciplinas que exceden lo estrictamente escénico: la teoría de la producción-recepción, la socio-semiótica, la semiótica intercultural, la fenomenología (gestáltica), la teoría de los vectores.

En un trabajo posterior, Pavis (2007) retoma la hipótesis vertebradora de toda su producción teórica, referida a la noción de *puesta en escena*, a la cual no considera ni transhistórica ni transcultural, en tanto herramienta eficaz para analizar y evaluar estéticamente un espectáculo, y señala que los análisis se vuelven

inoperantes ante el cambio de paradigma de la práctica teatral, pues ahora importa más el proceso que el efecto producido. Frente a una puesta en escena convertida en *performance*, es decir, en acción pura, en constante devenir, la crítica pierde su cuerpo (tradicional) en beneficio del cuerpo del espectador. En otras palabras, Pavis sostiene que en lugar de seguir comparando el texto dramático y su concretización escénica, tal como se hizo durante décadas, en el marco del nuevo paradigma resulta más conveniente revelar la lógica del cuerpo en movimiento, en el espacio/tiempo en el que se inscribe, aunque esto no exima al crítico de la enorme dificultad —aunque no imposibilidad— de leer y de descifrar los nuevos espectáculos en su lógica interna y en su referencia a nuestro mundo. A partir de este diagnóstico, el teórico francés enumera las *nuevas* tareas de la crítica dramática, a la que sigue considerando indispensable, frente a la renovación de la puesta en escena: asumir y explicitar los juicios de valor; admitir el esfuerzo de legitimación que supone todo discurso (ya sea positivo o negativo) sobre un artista, sobre una obra, una escuela o un movimiento; ser consciente de la relatividad de ese juicio y aceptar su eventual discusión por parte del receptor; tomar y hacer tomar conciencia de la identidad cultural; analizar aún lo ajeno deslocalizando la crítica; despreocuparse de todo fundamentalismo cultural, de todo criterio de autenticidad; reafirmar la importancia de la puesta en escena y de su realizador como mediador entre la obra y el público. Si bien difícilmente objetables, estas tareas no parecen tan *nuevas* ni, menos aún, privativas del nuevo paradigma teatral. Queda sin resolver así no sólo la espinosa cuestión escritural (¿cómo expresar lingüísticamente ese devenir procesual de los nuevos espectáculos? ¿Qué estrategias verbales son las más aptas, las más reveladoras para permitir al lector confrontar la energía libidinal de su cuerpo con la del cuerpo del *performer*?, ¿cómo verbalizar las emociones que provoca la obra de arte?, entre otras preguntas similares), sino también la aún más inquietante cuestión de qué sentido (social, gnoseológico, estético) puede tener el discurso

crítico de un espectáculo individual que es ahora programáticamente proceso y ya no resultado; que es radicalmente efímero; que busca exceder lo tradicionalmente ficcional y representativo, lo meramente escénico, lo puramente artístico e, inclusive, lo puramente humano, para confundirse y co-fundarse en el vértigo de las nuevas tecnologías.

Si pretendemos avanzar sobre la aún poco resuelta cuestión de qué teorías son más aptas para el análisis de las manifestaciones teatrales más recientes, deberíamos detenernos a examinar qué caracteriza a la mencionada autorreferencialidad; es decir, cómo se instrumenta en escena y si existen tendencias internas diferenciadas en cuanto a sus tematizaciones, a sus modalidades procedimentales. El estudio de ciertos casos emblemáticos puede ofrecer un punto de partida estimulante para pergeñar algunas líneas de trabajo acerca de la cuestión que nos ocupa, ya que permite demostrar que esta autorreferencialidad escénica encubre o, más retóricamente, metaforiza discursos sumamente complejos que plantean nuevas miradas sobre distintas instancias de la vida social, política y cultural contemporánea. En este sentido, resulta de suma utilidad la antes comentada aplicación de lecturas encuadradas en disciplinas muchas veces alejadas de lo escénico en sentido amplio, e, inclusive, de lo artístico. No obstante, cabe preguntarse si la elección de esas otras disciplinas es una decisión arbitraria del crítico o ya están inscriptas de algún modo en el texto dramático y/o en la puesta escena, en tanto estrategia discursiva, a la manera del *lector implícito* o el *lector modelo* teorizado por la estética de la recepción.

Si bien obviamos aquí el análisis de ejemplos representativos de los nuevos modelos posdramáticos (tarea que, aunque imprescindible, excede los límites del presente trabajo), podríamos señalar, en primer lugar, que al menos en nuestro medio el discurso crítico referido a las artes escénicas suele mostrarse estabilizado frente a expresiones

estéticas intergéricas como la instalación, la performance o, inclusive, las intervenciones urbanas, pero inseguro —o, directamente, autosilenciado— frente puestas en escena que no se ajustan a los cánones de interpretación basados en las convenciones de género o aquellos que tensionan al extremo las definiciones y las convenciones teatrales al uso.

En segundo lugar, observamos que así como el actor occidental busca superar los dualismos originarios constitutivos de su práctica artística (cuerpo/mente, autoría/jerarquía, interioridad/exterioridad, ficción/realidad, corporalidad/espiritualidad, persona/personaje, subjetividad/objetividad) y, para ello, pone sus expectativas en la síntesis que le promete la antropología teatral fundada por Barba, quien para algunos teóricos (De Toro, 1999) cerraría el paradigma moderno que iniciara Stanislavski a fines del siglo XIX, los teatristas y los críticos intentan superar en sus respectivas producciones la dicotomía teoría/práctica.

Desde esta perspectiva, la antes señalada tendencia de la crítica a reemplazar el trabajo hipotético-interpretativo-evaluativo por descripciones en las que se intenta imitar el tono del texto dramático o del espectáculo, puede ser entendida no sólo como desconcierto hermenéutico, sino también como un intento de revisar y superar la dicotomía escritura académica/escritura ensayística, ante la crisis de las categorías usadas hasta el momento para abordar las artes escénicas.

Volver al Barthes de los *Ensayos críticos* (1964) parece permitir vislumbrar algunas soluciones aproximativas a estos intentos. En sus textos, Barthes opone la impronta analógica por él atribuida al discurso académico de su época —el cual relacionaba la obra con otra cosa, con algo distinto de sí (obra precedente, circunstancia biográfica, etc.)— a la correspondencia homológica, que sería característica de la crítica de interpretación o ideológica, para la cual la obra es su propio modelo y, por lo tanto, busca hacer significar, con

referencia a un sistema ideológico determinado. Si compartimos la idea barthesiana de la crítica como actividad intelectual, como sucesión de actos inmersos en la historia y en la subjetividad del que los asume y pensamos, como él, que el lenguaje que cada crítico elige —que es siempre uno de los diversos lenguajes que le propone su época— se relaciona con una cierta organización existencial, en tanto incluye sus elecciones, sus placeres, sus observaciones y sus resistencias, podríamos concluir afirmando que la crítica sólo será capaz de interpretar las nuevas modalidades escénicas proyectando la autorreferencialidad hacia el mundo, y viceversa, en la medida en que logre reformular ambas perspectivas discursivas (analogización y homologación) para conciliarlas y, seguramente, superarlas.

Bibliografía

Barthes, Roland (1964). *Essais critiques*, Paris, Éditions Du Seuil.

De Toro, Fernando (1999). “Desde Stanislavsky a Barba: Modernidad y posmodernidad o la epistemología del trabajo del actor en el siglo XX”. *Intersecciones. Ensayos sobre teatro*, Frankfurt am Main-Madrid, Vervuert-Iberoamericana.

Féral, Josette (2000). “Para un estudio genético de la puesta en escena”. *Teatro XXI* 10: 8-14.

— (2004). “¿Qué puede (o quiere) la teoría del teatro? La teoría como traducción”. *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*, Buenos Aires, Galerna: 35-54.

Lehmann, Hans-Thies (2002). *Le théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche.

Pavis, Patrice (2000). *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine*, Barcelona, Paidós.

— (2007). *La mise en scène contemporaine. Origines, tendances, perspectives*, Paris, Armand Colin.

LA REPRESENTACIÓN DEL GÉNERO MUJER EN EL TEATRO ARGENTINO CONTEMPORÁNEO

Susana Tarantuviez

Universidad Nacional de Cuyo-CONICET

Este trabajo aborda el teatro argentino contemporáneo escrito por mujeres, con el fin de estudiar la representación de las cuestiones de género en los textos dramáticos de diferentes dramaturgas argentinas actuales, tales como Griselda Gambaro, Susana Torres Molina, Beatriz Mosquera, Cristina Escofet, Patricia Zangaro y Patricia Suárez, junto con el objetivo de utilizar la perspectiva de género como herramienta analítica en el estudio de los textos teatrales.

Uno de los interrogantes clave en mi indagación hermenéutica fue el siguiente: ¿Los personajes femeninos encarnan referentes extratextuales correspondientes al contexto socio-histórico de producción? Este interrogante me proporcionó un abordaje posible para el estudio de los personajes femeninos: ¿qué dicen y hacen en el escenario esas mujeres ficcionales y qué relación tienen con las mujeres reales y su historia, sus modos de vida, su posición en la sociedad? Es decir, también abordé en mi estudio las relaciones entre ficción y contexto socio-histórico.

En el análisis de la representación de las cuestiones de género, examiné las obras de las dramaturgas estudiadas para determinar si proponían un modo de transgredir el discurso masculino, ver si se oponían a los estereotipos culturales relacionados con diferencias genéricas y con la representación de la mujer, y también observé si dicha transgresión respondía a una ideología

estético-política que pudiera inferirse de la poética teatral explícita de cada autora.

Con esta investigación (particularmente con la divulgación de sus resultados) también intento contribuir a evitar que en el campo teatral argentino se produzca la invisibilización de las mujeres, tal como ha sucedido en el pasado y en tantas otras esferas de nuestro campo cultural y social. Para evitar tal situación, es necesario registrar y estudiar la producción de nuestras dramaturgas: se trata de consolidar el espacio que, paulatinamente y con esfuerzo, han ido ocupando en la historia del teatro argentino acompañando su producción con el correspondiente discurso crítico-interpretativo.

Como tantos otros temas que involucran a la mujer, la historia de las mujeres en el teatro argentino es un objeto de estudio que se presenta complejo y poco abordado por los especialistas. Para delimitarlo y determinar si existen rasgos característicos de una dramaturgia de mujeres, es necesario plantear, al menos, las siguientes cuestiones:

- 1) ¿Qué vínculo existe entre el lugar que ocupa la mujer en el teatro de una época dada y la situación de la mujer en la sociedad de ese momento?
- 2) ¿Qué modos de ficcionalización utilizan predominantemente nuestras dramaturgas para representar las cuestiones de género?
- 3) ¿Cómo influyen las condiciones socio-históricas de producción en el reconocimiento de las dramaturgas argentinas?
- 4) ¿En el sistema teatral argentino existe una poética teatral que pueda calificarse de feminista?
- 5) ¿Es el teatro un posible espacio de construcción de género? O, en otras palabras, ¿puede funcionar como potencial recurso para la

producción de conocimiento desde una perspectiva de género?

- 6) ¿Las dramaturgas argentinas proponen en su teatro imaginarios y narrativas femeninas y de género?
- 7) ¿Los personajes femeninos encarnan referentes extratextuales correspondientes al contexto socio-histórico de producción?

Además, es necesario señalar que el estudio de la dramaturgia escrita por mujeres es indispensable para comprender cabalmente la evolución del teatro argentino de las últimas décadas, pues la presencia de dramaturgas en nuestro campo teatral es cada vez mayor y más importante: aunque las autoras dramáticas estuvieron prácticamente al margen de nuestro canon teatral hasta bien avanzado el siglo XX, y tanto la escritura como la voz del texto dramático pertenecía, con algunas excepciones, a los dramaturgos, a partir de la década de 1980 esta situación se ha revertido, pues desde entonces ha aumentado en gran medida la presencia de las mujeres en el teatro argentino. A pesar de ello, pocos son los libros que han recogido, a lo largo del siglo, el trabajo de nuestras dramaturgas. Desgraciadamente, esta situación sigue vigente incluso a principios del siglo XXI. Es en el ámbito editorial donde las dramaturgas actuales encuentran una suerte de vacío. Así lo explicitaba en una entrevista (Santoró, 2002) una de las diez dramaturgas¹ que, en el año 2002, reunieron sus obras en el volumen *Dramaturgas I* (Editorial Nueva Generación): el caso es que, si bien había mucho teatro escrito por mujeres, poco era su registro.

Así, la dramaturga Adriana Tursi, quien tuvo la idea de publicar este volumen, cuenta lo siguiente: “Hace

¹ Las dramaturgas reunidas en este volumen son Adriana Tursi, Cristina Escofet, Amancay Espindola, Andrea Garrote, Susana Gutiérrez, María Inés Indart, Alicia Muñoz, Cecilia Propato, Mariana Trajtemberg y Patricia Zangaro.

algunos años, la Secretaria de Cultura sacó el libro *Dramaturgos argentinos*. En ese tomo no había mujeres y a mí me llamó la atención porque además en ese año la mayoría de los primeros y segundos premios en dramaturgia habían sido ganados por mujeres. [...] Dentro de la dramaturgia femenina había muy poco publicado” (en Santoro, 2002). Y se pregunta: “¿dónde están esas mujeres?, ¿qué escribían?”, poniendo en relieve la falta de apoyo editorial para la producción de obras teatrales escritas por mujeres.

Las dramaturgas reunidas en este volumen de *Dramaturgas I* reconocen como figura señera del teatro del siglo XX a Griselda Gambaro. Por su parte, Gambaro recuerda el escaso lugar que tenía la mujer en el teatro argentino en el pasado y destaca la dificultad de encontrar aún hoy personajes femeninos con quienes identificarse en las obras escritas por sus pares varones:

Lo que yo quería era que hablaran ellas, siempre tan maltratadas en el teatro argentino. Porque creo que muchos autores tienen la imposibilidad de hablar desde un personaje femenino. Uno no se siente identificado con las mujeres que escriben los hombres. Me gusta mucho el teatro de Pavlovsky, pero de ninguna manera me siento identificada con sus mujeres. [...]. Lo mismo me pasa con Roberto Cossa, tengo una afinidad en otros aspectos pero no con sus personajes femeninos. Y esa imposibilidad de representar mujeres [...] viene ya desde que Gregorio de Laferrere escribió *Las de Barranco*. O desde *El amor de la estanciera*, donde las damas son bobas y el padre es la razón y la sabiduría. Las mujeres son siempre superficiales, coquetas, interesadas por el dinero, menores (en Moreno, 1999).

Al investigar qué lugar han ocupado las mujeres en la historia de nuestro teatro, constaté que estuvieron

presentes en nuestra escena teatral ya desde la época del Virreinato, pero se desempeñaron solamente como atrices hasta la segunda mitad del siglo XIX, donde finalmente encontramos el primer registro de obras escritas por mujeres², mientras que el rol de dirección ha sido el ámbito donde las mujeres han llegado más tarde en la historia de nuestro teatro. Así lo explicita una de las directoras más importantes de la actualidad, Laura Yusem:

Quando yo empecé a dirigir, casi no había directoras y casi no había obras para mujeres. Y si había, era para papeles muy secundarios, de tontas o putas. En la dramaturgia argentina le debemos el cambio a Griselda Gambaro. En la dirección, estaban Alejandra Boero, Inés Ledesma y creo que nadie más. Nosotras tres abrimos el camino, pero fue duro. Del medio y de la crítica, recibíamos comentarios denigrantes. Un actor que yo amé, Lautaro Murúa, me hacía la guerra: *Señorita maestra*, me decía. O me descalificaban porque era joven y linda. Jaime Kogan me dijo: *Como directora, tenés buenas piernas*. Ahora, hay muchas directoras y me alegra (en Yusem y Zanca, 2007).

También comprobé que, como tantos otros temas que involucran a la mujer, la historia de las mujeres en el teatro argentino es un objeto de estudio poco abordado por los especialistas.

Ahora bien, tal como señalaba anteriormente, la década de 1980 se presenta como un momento decisivo para la dramaturgia de mujeres. En efecto, a partir de la postdictadura encontramos en el ámbito teatral de nuestro país una coexistencia enriquecedora de diferentes propuestas estéticas y prácticas teatrales y es dentro de esta diversidad que se produce un significativo incremento

2 Algunas de estas primeras dramaturgas son Rosa Guerra, Adela Zucarelli, Juana Manso, Matilde Cuyás y Eduarda Mansilla.

de las voces femeninas en el campo teatral de nuestro país:

Al reflexionar sobre la escritura de las dramaturgas argentinas de los últimos años surgen planteos que nos remiten a referentes histórico-culturales como son el advenimiento de la democracia y el momento cultural de dimensiones mundiales en el que las mujeres buscan su propia expresión. Ambas circunstancias han favorecido la entrada en el teatro tanto de autoras mujeres como de personajes femeninos vistos desde la perspectiva de la mujer (Castellví de Moor, 1997: 271).

Se da así la emergencia de una dramaturgia femenina escrita “desde el género”, es decir con una discursividad propia que intenta transgredir o subvertir el discurso “masculino” a través del erotismo, el feminismo o la subjetividad. En efecto, existe un modo de enunciación destinado a la auto-representación de la mujer, es decir, modos de construcción de una subjetividad femenina autónoma y su consecuente auto-representación.

Por ejemplo, dentro de la reflexión sobre la falta de un discurso femenino autónomo, se constata que las mujeres hablan “desde el lugar del eco” y se postula la necesidad de trascender la mirada del silencio y del acatamiento de la mujer. Se trata de la búsqueda de una voz propia, tal como lo explica Gambaro en cuanto a su práctica teatral y en relación con la situación social de la mujer:

Además, hemos estado calladas tanto tiempo que nos queda mucho para explorar. Porque siempre hubo escritoras de teatro pero aisladas, consideradas como fenómenos. Incluso yo estoy bastante sola en mi generación. [...]. Pienso que el día en que las mujeres ganen más espacio social van a ganar más espacio teatral. Pero el asunto de cómo somos habladas debe quedar en nuestras manos (en Moreno, 1999).

No todas las mujeres que escriben teatro lo hacen desde esta toma de conciencia de género. Sin embargo, muchas de nuestras dramaturgas contemporáneas, aun difiriendo en el tipo de planteos, cuestiones, imágenes o personajes femeninos que presentan en sus obras, llegan a desafiar los estereotipos femeninos propios del discurso patriarcal. Sus piezas adquieren así una función política que se suma a la función estética propia de toda creación artística: la escritura teatral conforma un espacio de auto-representación de la mujer que se opone a una cultura que propone y exagera la imagen de la mujer como objeto del deseo masculino.

Una de las dramaturgas argentinas que mejor se enmarca en esta tipología de textos “desafiantes”, o “combativos”, que se oponen a los códigos patriarcales es Cristina Escofet (cuyos comienzos como dramaturga datan de principios de la década de 1980), quien explicita su toma de posición con respecto a la problemática femenina y su método de abordaje de la construcción del sujeto mujer en su ensayo *Arquetipos, modelos para desarmar (Palabras desde el género)*: para Escofet, el feminismo ha sido una herramienta de concientización (Escofet, 2000: 15), asumido como una verdadera militancia que, obviamente, abarca también su práctica escritural:

Mi género, no era mi sexo, era el modo en que estaba en el mundo, era el lugar desde el cual construía mis prácticas y mis significados. Y la escritura fue para mí la herramienta que me permitió trascender la mirada del silencio y del acatamiento. [...] A través de la escritura, al restituirnos como sujetos las mujeres fundamos nuestra subjetividad. Nuestras palabras, son palabras arrancadas a la prohibición. Prohibición ontológica y no jurídica, claro está (Escofet, 2000: 51-52).

La autora une así ética y estética en su propuesta:

Restituir la unidad de lo personal, de lo histórico, de lo social a partir del reconocimiento de lo femenino, como el eterno mutilado, y a la hora de crear, trascender lo femenino y lo masculino, impuestos. Y ser conscientes que a través de cada creación singular, cada una de nuestras manifestaciones estéticas, será portadora de una propuesta ética [...] Contribuir desde nuestro propio escenario a la gestación de un nuevo orden simbólico (54-55).

Podríamos resumir los principales postulados que propugna esta poética teatral de cuño feminista³ en los puntos siguientes:

- 1) la apropiación de la acción dramática: el personaje que se instaura como sujeto de hacer es una mujer;
- 2) la elección del género mujer como temática primordial;
- 3) el desarrollo de un lenguaje femenino propio;
- 4) la asunción de la escritura como un acto de autoconstrucción, a través del cual se produce el despojamiento de la mirada aprendida para llegar a la mirada de la autoconsciencia.

Por lo tanto, el teatro que adhiere a esta poética se plantea uno o más de estos objetivos primordiales: la defensa de la identidad de la mujer, la construcción de una subjetividad femenina autónoma, la denuncia de las estructuras opresoras de la mujer (especialmente la educación y la familia patriarcal), la deconstrucción de los estereotipos conformadores de una mujer dependiente, el

3 Véase especialmente el capítulo “Género mujer y teatralidad (Realidad y ficción en la construcción de una nueva subjetividad)” del libro citado *Arquetipos, modelos para desarmar*.

desenmascaramiento de la falsedad de los roles impuestos históricamente al género femenino.

Por ejemplo, en la pieza *Nunca usarás medias de seda* de Cristina Escofet (estrenada en 1990), que se plantea como un “intento de desarticulación de los roles fijos” (Escofet, 1994: 7) en una sociedad represiva, María, la protagonista, es la mujer que, habiendo optado por el modelo tradicional de vida, comienza a cuestionarse su existencia. El tema de la identidad está planteado desde el mismo título: María nunca será una mujer según los roles fijos impuestos por esa sociedad, pues “nunca usará medias de seda”, metonimia ésta de los códigos sociales que construyen lo que significa “ser mujer” (Proaño Gómez, 2000: 165). La educación contribuye a este sometimiento de la mujer, pues al transmitir los modales de la señorita “ideal” (el silencio, la quietud, la compostura y la dedicación), se constituye en discurso reforzador de las prácticas represivas. En otra obra de Escofet, *Señoritas en concierto* (estrenada en 1993), se ridiculiza la imagen tradicional que de la mujer ha construido la sociedad patriarcal.

Tanto estos textos de Escofet de la década de 1990 que he mencionado en particular, pues son paradigmáticos de un teatro basado en una teorización de género, como algunas obras escritas en la década de 1980 por otras dramaturgas, como Susana Torres Molina, Beatriz Mosquera y Griselda Gambaro, indican que ya para entonces existe en el teatro argentino una nueva corriente estética cuyo estudio es ineludible para comprender el campo teatral argentino y el lugar que en él ocupa la mujer.

El regreso a la democracia se presenta como un momento decisivo para la dramaturgia de mujeres: a partir de la postdictadura encontramos una coexistencia enriquecedora de diferentes propuestas estéticas y prácticas teatrales y es dentro de esta diversidad que se produce un significativo incremento de las voces femeninas

en el campo teatral de nuestro país. Se verifica desde esa década no sólo un aumento del número de dramaturgas que tienen una presencia efectiva en nuestra escena, sino también de personajes femeninos construidos desde una perspectiva de género.

Por ejemplo, en la producción dramática de Griselda Gambaro (presente en el campo teatral argentino desde los sesenta)⁴ correspondiente a la década del ochenta, como las obras *Del Sol naciente* y *Antígona furiosa*, en las cuales los personajes femeninos devienen agentes de la rebelión contra la arbitrariedad del poder, se refleja la participación de la mujer en el ámbito público: “Their struggle mirrors the struggle of thousands of Argentine women in the late 1970’s and the 1980’ in that, while not concerned specifically with gender issues, it creates a visible space for a more public role for women” (Witte, 1996: 129)⁵.

Gambaro devela en sus obras la sumisión de la mujer en el ámbito de la familia, poniendo sobre el escenario el cuestionamiento de los roles en tanto guiones socio-culturales que avalan el sometimiento y que desembocan en situaciones donde se establece una relación brutal con el cuerpo femenino. La dramaturga muestra los roles sociales y subvierte, muchas veces mediante la parodia, las ideas tradicionales sostenidas acerca de la familia, los hijos, el amor, el matrimonio, el poder, la masculinidad, la femineidad y la obediencia. Asimismo, realiza un intenso alegato a favor de la necesidad de una sociedad nueva donde la violencia, en tanto conducta aprendida y práctica social, desaparezca. El mensaje de Gambaro es que, en nuestro país, los malos tratos, las prohibiciones, los

4 Véase mi libro *La escena del poder. El teatro de Griselda Gambaro*, especialmente los apartados 1.2 (“La representación de lo femenino”) y 3.2.1 (“La situación de la mujer en la sociedad”) (Tarantuviez, 2007: 136-155 y 281-302).

5 “Su lucha refleja la lucha de miles de mujeres argentinas a finales de los setenta y en los ochenta en tanto que, aunque no concierna específicamente a las cuestiones de género, crea un espacio visible para un rol más público para las mujeres”.

castigos, los abusos amparados en costumbres y creencias que inferiorizan y subordinan a las mujeres son todavía prácticas habituales del ejercicio de la violencia contra la mujer.

Otro ejemplo de dramaturgia femenina que presenta un enfoque de género es la obra de la dramaturga Susana Torres Molina (con obras estrenadas desde la década de 1970), quien ha abordado en varias de sus obras el tema de los estereotipos en relación con el ejercicio de la sexualidad. En su obra *Extraño juguete* subvierte los códigos masculinos que rigen el erotismo y la sexualidad y utiliza el recurso del teatro dentro del teatro para poner en evidencia la violencia y los juegos de poder que subyacen a las relaciones entre los sexos. En *Y a otra cosa mariposa* utiliza la parodia para caricaturizar la axiología propia del machismo argentino; en *Ella*, al ahondar en la mecánica del deseo masculino, saca a la luz una de las causas de la violencia de género al poner en escena, en una obra de un realismo estilizado y poético, el ansia de dominio y control sobre el cuerpo femenino que sienten los dos hombres que dicen amar a esa “Ella” ausente y omnipresente a la vez. En *Cero* se invierten los roles típicos del comercio sexual, tal como afirma la dramaturga Patricia Suárez: “En *Cero* es la mujer la que revierte el estereotipo de dominación: una mujer que paga, una mujer que acepta una carga cruenta ante la sociedad, una mujer desnaturalizada como una madre que rechaza a sus hijos, una mujer aberrante” (Suárez, 2005: 49). Por otra parte, su obra *Manifiesto vs Manifiesto* (que ganó el primer premio del “Concurso Colihue Teatro 2008”) retoma la idea artaudiana de que la violencia en la escena permite conectar con los límites de la corporalidad y afectar así las normas sociales que rigen a los cuerpos.

Otra dramaturga presente en nuestro campo teatral desde la década de 1970 es Beatriz Mosquera, quien define su poética como “realismo exasperado”. En varias de sus obras Mosquera presenta las relaciones

interpersonales cotidianas y se vale del humor para ridiculizar ciertas convenciones sociales. En este sentido es paradigmática la obra *Sábado a la noche* (estrenada en 1995), donde el espacio es un departamento de solteras, según se describe en la acotación escénica: “*La acción se desarrolla en un departamento que Nora y Delia utilizan para encuentros furtivos*” (Mosquera, 1992: 113). Así, ya desde el espacio mismo se transgreden las costumbres del contexto social al atribuir a dos mujeres una conducta calificada como típicamente masculina y esto se hace explícito cuando Delia se refiere al malestar que siente uno de los personajes masculinos respecto del lugar: “DELIA: [...] ¿Por qué le molesta venir a este hermoso departamento? ¡De puro machista! ¿Cómo dos mujeres libres van a pagar la renta de un lugar de placer? ¡Dónde estamos! ¿Qué es esto?” (116).

La serie de encuentros y desencuentros que se suceden en este espacio crean situaciones que desbordan comicidad. El humor se instaura desde el inicio mismo de la obra, en el cual el personaje de Delia aparece cargando un inodoro: “*Sale y entra abrazada a un inodoro que deposita en el medio del living*” (113). También los equívocos, al mejor estilo de la comedia de enredos, serán un recurso humorístico importante de esta obra. Asimismo, el uso de un lenguaje desenfadado y hasta obsceno aporta su cuota de comicidad.

En *Sábado a la noche*, Mosquera critica, a través, principalmente, de la parodización de los roles sociales, ciertos comportamientos de la cultura patriarcal, aquella que propicia un modelo familiar y social basado en la figura del *pater familiae* (modelo en el cual el varón ostenta una autoridad general sobre el resto de los integrantes del grupo). En este escenario, las mujeres sustentan su posición en el rol masculino: a partir del hombre como jefe de la familia, el rol de la mujer se va estructurando desde su pasividad, adjudicándosele los papeles de esposa, madre, cuidadora de enfermos o cualquier otro rol que no viole la

relación de dependencia con respecto a la autoridad masculina. La función de la mujer es importante en la reproducción del modelo cultural: ella es quien, desde su sumisión, reproduce el discurso dominante educando a los hijos dentro del mismo sistema. El personaje de Delia es quien está a cargo de la explicitación de esta postura, en parlamentos como el siguiente, que transmiten la crítica del modelo cultural sin ambigüedades:

DELIA: [...] Pero me va a reconocer que a usted lo prepararon para competir y a mí para hacer calceta frente a la ventana. ¿Cómo me las arreglo para ganarme mi lugar?

[...]

Cuando mi madre, española de pura cepa, se enteró que iba a estudiar medicina, fue llorando a la iglesia a hablar con el cura. No tuve ningún tipo de apoyo.

EXEQUIEL: Eso pertenece al pasado. Las chicas de hoy no tienen esos problemas.

DELIA: Esos no, otros. Día a día descubro en el consultorio que las cosas parecen que hubieran cambiado. Hoy, encuentro mujeres que han parido cuatro y cinco hijos, sin haber gozado nunca. Otras que abandonaron su profesión porque el marido les exigió dejarla. Y otras que piden perdón todos los días, porque les “permiten” ejercerla [...]” (Mosquera, 1992: 146).

En síntesis, en *Sábado a la noche* se satirizan los códigos del mundo masculino, como la costumbre de mantener un “bulín” para las citas amorosas y también se parodia el discurso de la mujer abnegada. En estos casos, se ridiculiza la ideología de lo parodiado, poniendo en tela de juicio ciertos valores y proponiendo una axiología alternativa. Ahora bien, parodiar una imagen estereotipada de las mujeres implica objetar un modelo social en el que el ejercicio del poder descansa, predominantemente, en el

hombre. Por lo tanto, la comicidad de Mosquera no solo tiene como función entretener o divertir, sino que también contribuye a deconstruir el marco de referencia del lector/espectador y textualiza un mensaje transformador que apunta a la mostración y quiebre de las convenciones sociales que la dramaturgia considera injustas.

En cuanto a la dramaturgia emergente de fines del siglo XX e inicios del siglo XXI, mencionaré aquí dos autoras actuales que la crítica especializada reconoce como axiales en la configuración del teatro argentino más actual, Patricia Zangaro (presente en nuestro campo teatral desde la década de 1990) y Patricia Suárez (con obras representadas desde la primera década del siglo XXI), pues la representación de las cuestiones de género es el eje conceptual que vertebra gran parte de la producción de estas dos autoras.

Las obras de Patricia Zangaro proponen la confrontación de los roles socialmente impuestos a las mujeres en los más diversos contextos socio-históricos: en todos ellos (ya sea nuestro país, en la época de la conquista del desierto —como en sus obras *El confín* y *Última luna*—, o el mundo musulmán contemporáneo —presentado en *La boca amordazada*— o un lugar y tiempo míticos que no pueden precisarse, como los de su pieza *Tiempo de aguas*) se cuestiona el sistema androcéntrico y se devela su funcionamiento y sus consecuencias. Sus personajes femeninos no aceptan las imposiciones de tal sistema: por ejemplo, la joven de su obra *Tiempo de aguas* desobedece el mandato paterno que le prohíbe aprender a leer y escribir; el personaje de la Pochi, en *Por un reino*, se rebela contra el patriarca de su clan (una tribu de mutilados y marginados) para aliarse con el enemigo y así liberarse. La Pochi es oprimida debido a su condición de mujer: en ese sistema patriarcal caracterizado por la violencia ella está definida sólo por su cuerpo, por sus funciones biológicas. Así, es su capacidad de gestar y parir lo que la mantiene sujeta al despótico personaje de Tatita: la función

social de La Pochi es la de la hembra reproductora, la que provee descendencia al patriarca.

Por otro lado, en su obra *La boca amordazada* Zangaro pone el énfasis en la violencia de género y utiliza el monólogo para relatar la historia de una mujer condenada por su adulterio a morir lapidada. También es un monólogo la pieza *Una estirpe de petisas*, que pone en escena el testimonio de una joven apropiada durante la dictadura. La elección del monólogo como modo de representación tiene una connotación adicional cuando se pone en escena la situación social de las mujeres: se trata de la instauración de la mujer como “enunciadora” de su propia realidad, negándose así al silencio que se le ha exigido en diversos contextos socio-históricos. A través del monólogo, la mujer puede expresar y analizar sus experiencias, ya sean de violencia y degradación como en *La boca amordazada*, ya sea de búsqueda identitaria como en *Una estirpe de petisas*.

Otra forma de opresión que Zangaro ha trabajado en su dramaturgia es la prostitución obligada, como en el caso del personaje “La muchacha de maíz”, en la obra *La hora nona*. Aquí aparece también la violencia de género, un tema constante en su obra: de las diez piezas reunidas en un único volumen en el año 2008 (véanse las Fuentes), ocho de ellas presentan personajes femeninos maltratados (y cinco de esas ocho obras textualizan episodios de violencia sexual contra la mujer). Ahora bien, estos personajes femeninos se rebelan contra el maltrato y la opresión (o al menos denuncian estos abusos), por lo que al textualizar las situaciones en las que las mujeres son sujetos sometidos, Zangaro cuestiona tal sometimiento.

Finalmente, de la dramaturga Patricia Suárez, me he enfocado especialmente en su trilogía *Las polacas* (compuesta por las piezas “Historias tártaras”, “Casamentera” y “La Varsovia”). Estas tres obras presentan historias relacionadas con las inmigrantes polacas que

fueron traídas a nuestro país a principios del siglo XX para que ejercieran la prostitución. Así, estas obras constituyen una serie temática cuyo eje vertebrador es la sumisión obligada y la explotación y denigración de un grupo de mujeres. Las obras se basan en tres momentos precisos de la trata: el retorno de un *cafisho* a su pueblo en busca de mujer (“Historias tártaras”, ambientada en un viaje en tren, a través de Polonia, durante 1913); las estrategias que desarrolla una casamentera para proteger de alguna manera a sus clientas (“La señora Golde” —luego publicada con el título de “Casamentera”—, ambientada en 1920 en la aldea polaca a la que llega el “importador”) y el descubrimiento acerca de quién es realmente el novio, y cuál es en verdad su función, por parte de una de las jóvenes captadas, ya durante el viaje en barco hacia Buenos Aires (“La Varsovia”).

El contexto histórico de la trilogía de Suárez es el de la trata, un tema desgraciadamente en vigencia. En la trata, entendida como el traslado internacional de mujeres para explotarlas sexualmente, se condensan todas las violaciones de los derechos de las mujeres y en las relaciones prostituyentes se evidencia un poder económico y sexual cuya condición de posibilidad (o incluso su razón de ser) es un esquema, generalizado y naturalizado desde tiempos inmemoriales, basado en el poder sexista masculino que permite el acceso al cuerpo de las mujeres y luego la mercantilización de dichos cuerpos.

En cuanto a la situación concreta planteada en *Las Polacas*, es el casamiento, que subordinaba a todas las mujeres a sus esposos, la condición de posibilidad de estas relaciones prostituyentes. El estereotipo de la esposa abnegada aparece en boca del personaje de Scholomo, el tratante: “[...] Mi mujercita [...] no se va a ocupar más que de su esposo y sus hijos” (Suárez, 2003: 31). Así, los esposos-rufianes rara vez tenían problemas para obligar a su mujer a “trabajar” para mantener a la familia. En el trabajo de investigación que realizó para poder escribir

sobre este tema, Patricia Suárez se encontró justamente con datos muy significativos acerca de las causas de la sumisión de estas mujeres:

 Mi idea era contar parte de esta historia desde un lugar testimonial y hablar de la afectividad, de los sentimientos de los personajes involucrados. En la investigación surgieron cosas interesantes, detalles reveladores como las diferentes relaciones que tenían las prostitutas polacas con el *caficho* [...] estaban unidas por el casamiento, falso o no, pero ese rito funcionaba para ellas, era indisoluble, para toda la vida. Ante Dios le debían obediencia al marido, esto es lo monstruoso, ese uso perverso de la religión (en Soto, 2002).

Durante gran parte de la historia del teatro argentino, las cuestiones que atañían de cerca a las mujeres fueron abordadas mayormente por hombres: eran los dramaturgos quienes hablaban a través de los personajes femeninos. Por ejemplo, en la época del sainete, muchos pensaban que la prostitución femenina representaba la opción entre inmoralidad y pobreza y así hacían “pagar” a sus personajes por haber tomado la “opción” de la vida “fácil” atribuyéndoles finales desgraciados (Ferrari, 2008: 29-34). Por ello me pareció interesante investigar la existencia de otro enfoque, fuera de la perspectiva hegemónica masculina, en la representación teatral de una temática como la prostitución. Cuando Patricia Suárez se ocupa de este tema en su trilogía *Las polacas*, les otorga a esos personajes una voz y una mirada femeninas: “Hoy, por fin, el texto de Patricia Suárez devuelve a esta parte de la historia el lugar que le cabe, componiendo una trama y unos personajes con distintas aristas, lejos de los estereotipos pintorescos y cerca de un realismo crudo, pero también poético” (Ferrari, 2008: 32).

La posición explícita de Suárez con respecto a la prostitución se opone a la mirada permisiva que deja sin condena la explotación sexual de las mujeres:

A mí me parecía que siempre se tomaba esta temática de manera pintoresca, alimentando ciertos equívocos: por ejemplo, esto de que la prostituta goza, que al final la termina pasando bien. [...] Pensaba que ese enfoque era engañoso, que las historias alrededor de la trata de blancas eran desesperadas, no había marcha atrás. No tenían la libertad de regresar (en Soto, 2002).

Cabe destacar aquí la importancia de remontarnos al pasado para pensar cómo se han construido y presentado en nuestra sociedad los lugares y roles para varones y mujeres en general y, en particular, el origen y las consecuencias de la cosificación de las mujeres para, desde allí, hacer una reflexión crítica sobre nuestras prácticas sociales relacionadas con tal cosificación y mercantilización. El personaje de Scholomo dice: “Ya les escribí a mis parientes para que me encontraran *algo* bueno y parece que hallaron una rubita que es una flor” (Suárez, 2003: 30). El proceso de cosificación de las mujeres por el cual son convertidas en mercancías traduce un imaginario que luego naturaliza o banaliza las prácticas prostituyentes. Este ejercicio de concienciación es prioritario para entender que las diferencias construidas históricamente han generado (y siguen generando aún hoy) relaciones sociales signadas por desigualdades, omisiones, subordinaciones y violencia.

Por otra parte, las siete obras reunidas en su volumen *La Germania* tienen en común la temática del nazismo y es en ese marco donde los personajes femeninos se instauran en sujetos de hacer para obtener venganza o justicia, en su búsqueda de reparación histórica. *La Germania* de Patricia Suárez remite al nazismo desde distintas perspectivas: la de los nazis ocultos en la Argentina, la del “cazador” de

nazis y la de la víctima. Aparecen así diversas situaciones relacionadas con la presencia de inmigrantes alemanes (ya sean los criminales de guerra o sus víctimas) en nuestro país: el contraste entre la cultura europea y la nuestra (plasmado en la obra *Valhala*), los matices que podría tomar una investigación sobre el paradero de los nazis en la Argentina (la historia de amor que surge en *Rudolf*), los planes de venganza por mano propia (como los de la modista de *El tapadito* y los de la enfermera de *El sueño de Cecilia*).

En *Valhala*, es el personaje de Elena —la hija del general nazi que, refugiado en una isla del Delta, instaura un régimen autoritario en su casa, donde “nunca entró nadie que no sea de la familia”— quien intenta, sin éxito, dejar atrás el pasado de su familia y vivir una historia de amor a pesar de su padre y sus hermanos. La búsqueda del amor en ese ámbito violento, donde los animales recién faenados tiñen de sangre alfombras y manteles, resulta impedida por los hombres de la familia, decididos a deshacerse de su pretendiente judío, Fequete. Así, le niegan refugio en su casa y, a pesar de la inundación, lo obligan a irse hacia una muerte segura remando contra la corriente en un bote destartalado. Toda la obra está recorrida por una tensión que surge tanto del ambiente (esa naturaleza inhóspita que hace recordar los cuentos de Horacio Quiroga), que entra en escena como un personaje más, como de los personajes masculinos inmersos en una hosquedad amenazante. Elena no es capaz de rebelarse contra este ambiente y deja que sus hermanos entreguen a Fequete al río desbordado. Se trata de la representación de un tipo de mujer que no puede romper los límites a los que su educación la ha confinado: se somete al mandato de los hombres de su familia a pesar de las súplicas de su pretendiente y solo atina a hablar de recetas de cocina mientras él es prácticamente condenado a muerte.

La obra *Rudolf*, ambientada en la pobreza de la posguerra alemana, presenta la necesidad de hacer

justicia: el personaje de Félix está decidido a encontrar a un jerarca nazi escapado a América del Sur, aunque para ello deba contactarse con una de sus antiguas amantes y engañarla acerca de sus verdaderas intenciones. Pero Greta no es la mujer que él está buscando: lo engaña a su vez para obtener comida y compañía. A pesar de estos engaños, se establece entre ellos una comunicación muy íntima, en la cual cada uno puede expresar honestamente sus sentimientos.

Así, en la primera de las obras reunidas en este volumen, *Valhala*, el personaje femenino no es la hija inocente de un criminal nazi, pues su pasividad la convierte en cómplice de sus hermanos; mientras que en la segunda, *Rudolf*, Greta es una sobreviviente de la guerra que podría haber sido la amante inescrupulosa de un jerarca nazi. En la tercera de las obras, *Edgardo practica, Cósima hace magia*, Patricia Suárez sube la intensidad de su denuncia y acusa en el personaje de Cósima el horror del Holocausto:

EDGARDO: Recuerdo... recuerda aquella capilla que trancaste con todas las judías dentro y las dejaste quemarse, Cósima. Las dejaste que se murieran ardidadas y no fue tu única acción, no. También estuvo lo de las perras que adiestrabas para que los mordieran... (Suárez, 2006: 153).

En cambio, los dos personajes femeninos de *El tapadito* son víctimas que han elegido rebelarse. Frau Leni ha decidido abandonar a su marido, un prófugo nazi que la golpea, y Vera, la modista, está determinada a hacer justicia por mano propia. Sin embargo, no son capaces de establecer una alianza que las beneficie a ambas y ninguna logra alcanzar su objetivo. Por su parte, las hermanas de *El sueño de Cecilia*, dos sobrevivientes del Holocausto, presentan una suerte de memoria selectiva: solamente recuerdan algunos sucesos del pasado e incluso se disputan la autoría de ciertas acciones.

Del análisis de las obras comentadas se constata que, ya sea mediante la parodia, el monólogo testimonial, el realismo lírico o el esperpento (sólo por mencionar algunas de las elecciones estilísticas encontradas en los textos dramáticos estudiados), nuestras dramaturgas contemporáneas expresan una clara resistencia a los discursos autoritarios de género. Si bien no existe una única perspectiva desde la cual tratar la problemática de género, ni un modo de representación privilegiado o expresiones estilísticas más apropiadas para tal fin, muchas dramaturgas argentinas han recurrido en gran parte de sus obras a los procedimientos propios de la estética realista: se trata de probar una tesis social relacionada con la situación de las mujeres en diversos contextos.

En líneas generales, los personajes femeninos creados por estas dramaturgas desafían el sistema simbólico de representación dominado por la ideología masculina y hacen visible la opresión sufrida por las mujeres, a la vez que cuestionan el origen de esa subordinación. Así, las obras analizadas nos invitan a examinar nuestras creencias sobre los géneros y los roles sociales y a poner en tela de juicio el poder que se ejerce tanto en el ámbito público como en el ámbito privado, el de la familia y la sexualidad. Tal como afirma Escofet, el teatro puede devenir un espacio de representación alternativa:

[...] Vuelvo a la escritura teatral como restitución de un espacio de representación. Como si a través de la acción dramática nos fuera posible generar una contracultura de la representación, a contrapelo de una cultura que exacerba y pule nuestra imagen de mujeres como objetos del deseo (masculino). El teatro como una necesidad visceral de restitución de la acción a un cuerpo, el femenino, excluido de la misma casi por definición. La palabra dramática, la que expresa nuestra condición desde la multiplicidad de sentidos negados...Y el teatro como palabra en acto [...] (Escofet, 2000: 86).

En las obras de Griselda Gambaro, Susana Torres Molina, Beatriz Mosquera, Cristina Escofet, Patricia Zangaro y Patricia Suárez que he mencionado en este trabajo los personajes femeninos se instauran como sujetos de acción y, aunque no siempre logren alcanzar su objeto, la búsqueda que emprenden a favor de su libertad, así como la asunción de su propia historia en términos narrativos y el descubrimiento de su identidad, implican una desobediencia de las prácticas sociales que se denuncian como opresoras. Estos personajes femeninos desafían el sistema simbólico de representación dominado por la ideología masculina y hacen visible la opresión sufrida por las mujeres, a la vez que cuestionan el origen de esa subordinación.

A modo de conclusión

Con la divulgación de las conclusiones de esta investigación intento contribuir a que en nuestro campo teatral no se produzca la invisibilización de las mujeres que conforman nuestro campo teatral. Para evitar tal situación es necesario registrar y estudiar la producción de nuestras dramaturgas: se trata de consolidar el espacio que, paulatinamente y con esfuerzo, han ido ocupando en la historia del teatro argentino acompañando su producción con el correspondiente discurso crítico-interpretativo. Con respecto a la importancia del aporte que realizan las mujeres a través de su práctica teatral y académica, adhiero a las opiniones que sobre este tema tiene la dramaturga Beatriz Mosquera:

Es importante que las mujeres escriban, que cuenten su propia historia con distintos acentos. El valor está en la multiplicidad, en la variedad de enfoques. Esto es lo revolucionario. Hasta hace poco, las mujeres eran vistas, escritas y descritas por los hombres. Y otros hombres, los

críticos e investigadores, juzgaban cuán profundamente habían penetrado el alma femenina. Los arquetipos femeninos desde Medea hasta Nora, han sido creados por hombres y las mujeres debíamos mirarnos en esos espejos y reconocernos, nos gustara o no (en Castellví de Moor, 1996: 105).

En cuanto a los ejes temáticos relacionados con cuestiones de género, en las obras analizadas se destacan, entre otros, los siguientes: la búsqueda de la identidad femenina, la denuncia de las instituciones y prejuicios que obstaculizan la autonomía de las mujeres, la toma de conciencia de su situación social y la exploración de los espacios y los roles de las mujeres en la sociedad.

Un tema recurrente es la identidad femenina: los textos dramáticos comentados aquí plantean el interrogante “¿qué significa ser mujer?” y exponen las normas aceptadas de la masculinidad y la feminidad como meros constructos sociales, mientras se intenta dar otras respuestas menos estereotipadas en base a la experiencia de las mujeres. Así, las obras cuestionan los roles femeninos tradicionales, utilizando la crítica o la inversión de los estereotipos, entendidos estos como los conjuntos de creencias existentes sobre las características que se consideran apropiadas para hombres y mujeres y que se desarrollan a partir de los géneros, es decir, lo que significa ser hombre o mujer (la masculinidad o la feminidad) en una cultura determinada y cómo esto define las oportunidades, papeles, responsabilidades de cada persona y las relaciones interpersonales. En las obras comentadas en este trabajo, estos estereotipos responden a una mirada masculina y el planteo de las obras es deconstruir tal visión.

Las búsquedas y los cuestionamientos de nuestras dramaturgas contemporáneas son parte del difícil recorrido que es necesario transitar para llegar a la construcción de una subjetividad femenina autónoma. Este tránsito implica

una práctica teatral que se realiza desde la conciencia de género. En palabras de Gambaro:

Un teatro donde cada palabra, exploración espacial, situación e imagen, tenga el énfasis de nuestra experiencia de mujeres, el acento colocado en los hitos de un paisaje no recorrido, un desplazamiento de nuestra propia mirada. Mirar al sesgo, oblicuamente, por detrás de la mirada y más adelante. Mirar los pedacitos, los fragmentos, lo débil, lo inútil, lo sumergido, lo despreciado. Preguntarnos cuál es nuestra historia, cuáles nuestras figuras, cuáles nuestras metáforas de la heroicidad (Gambaro, 1998: 38).

En las obras analizadas encontramos una voluntad de cuestionamiento de todo orden social y político que implique el sometimiento de las mujeres. En estas piezas, los personajes femeninos se instauran como sujetos de acción y el objeto de su búsqueda es la libertad y la identidad: una subjetividad femenina autónoma despojada de todo resabio de las prácticas sociales “patriarcales”. En efecto, la lectura analítica de las obras comentadas me permite afirmar que hay en ellas una textualización de preocupaciones políticas y sociales relacionadas con las cuestiones de género, especialmente con la situación social de las mujeres.

Cada una de las seis dramaturgas estudiadas posee sus propias definiciones ideológicas y estéticas, pero todas coinciden en textualizar situaciones relacionadas con la experiencia de las mujeres en tanto sujetos sometidos, y en analizar y cuestionar tal sometimiento. Una de ellas, Patricia Zangaro, explicita que su obra intenta abrir un espacio de reflexión sobre la situación de la mujer en la sociedad, un espacio donde las cuestiones de género se articulen con las cuestiones políticas relativas al poder y la organización social:

Soy dramaturga. Trabajo en ese espacio imposible del texto dramático, cuyo destino natural es convertirse en una realidad otra, que es el lenguaje de la escena, y que,

sin embargo, sólo existe *per se* en el registro lingüístico. Soy dramaturga. Mi herramienta es la lengua. Ese es, en todo caso, el escenario de mis luchas (Zangaro, 2006).

Se trata, entonces, por nuestra parte, de reconocer el trabajo (y el protagonismo) de las dramaturgas que han contribuido al desarrollo de nuestro sistema teatral y que conforman actualmente el canon del teatro argentino, mediante una investigación que registre, analice, interprete y dé cuenta de esta dramaturgia de mujeres.

Fuentes primarias

AAVV (2008). *Obras premiadas. Concurso Colihue Teatro 2008*, Buenos Aires, Colihue.

Escofet, Cristina (1994). *Teatro Completo. Volumen I*, Buenos Aires, Torres Agüero.

Gambaro, Griselda (1984). *Teatro 1. Real envido. La malasangre. Del sol naciente*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor.

— (1987). *Teatro 2. Dar la vuelta. Información para extranjeros. Puesta en claro. Sucede lo que pasa*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor.

— (1989). *Teatro 3. Viaje de invierno. Nosferatu. Cuatro ejercicios para actrices. Acuerdo para cambiar de casa. Sólo un aspecto. La gracia. El miedo. El nombre.*

El viaje a Bahía Blanca. El despojamiento. Decir sí. Antígona furiosa, Buenos Aires, Ediciones de la Flor.

— (1990). *Teatro 4. Las paredes. El desatino. Los siameses. El campo. Nada que ver*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor.

— (1991). *Teatro 5. Efectos personales. Desafiar al destino. Morgan. Penas sin importancia*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor.

— (1996). *Teatro 6. Atando cabos. La casa sin sosiego. Es necesario entender un poco*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor.

— (2002). *Teatro. 5 piezas (Falta de modestia, Mi querida, De profesión maternal, Pedir demasiado, Lo que va dictando el sueño)*, Buenos Aires, Norma.

— (2003). *La señora Macbeth*, Buenos Aires, Norma.

— (2004). *Teatro 7. No hay normales, En la columna, Pisar el palito, Para llevarle a Rosita, Cinco ejercicios para un actor, Almas*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor.

— (2007). *La persistencia*. Buenos Aires, Norma, 2007.

Mosquera, Beatriz (1992). *Teatro. Volumen 1*, Buenos Aires, Torres Agüero.

— (2005). *1 Teatro*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme.

Suárez, Patricia (2003). *Las polacas*, Buenos Aires, Teatro Vivo.

— (2006). *La Germania*, Buenos Aires, Losada.

Torres Molina, Susana (1978). *Extraño juguete*, Buenos Aires, Ayllu.

— (1988). *Y a otra cosa mariposa*, Buenos Aires, Ayllu.

— (2005). *Ella / Cero*, Buenos Aires, Teatro Vivo.

Zangaro, Patricia (2008). *Por un reino. Auto de fe... entre bambalinas. Advientos. Tiempo de aguas. La hora nona. Miscelánea*, Buenos Aires, Losada.

Bibliografía (selección)

AAVV (1998). *Mundo de Mujer: continuidad y cambio*, Santiago de Chile, CEM.

Arfuch, Leonor (comp.) (2002). *Identidades, sujetos y subjetividades*, Buenos Aires, Prometeo.

Cano Rossini, Lelia (1999). *Transformaciones sociopolíticas del mundo de la mujer. Un análisis de la situación argentina*, Mendoza, Fundar.

Castellví de Moor, Magda (1995). "Espacios femeninos en la dramaturgia argentina". Osvaldo Pellettieri (ed.), *El teatro y los días. Estudios sobre teatro iberoamericano y argentino*, Buenos Aires, Galerna: 175-185.

— (1996). "Entrevista a Beatriz Mosquera: A través de las máscaras". *Latin American Theatre Review* 30-31: 105-110.

— (1997). "Dramaturgas argentinas. Perspectivas sobre género y representación". Osvaldo Pellettieri (ed.), *El teatro y su mundo. Estudios sobre teatro iberoamericano y argentino*, Buenos Aires, Galerna: 271-285.

— (2003). *Dramaturgas argentinas. Teatro, política y género*, Mendoza, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo.

- Cordones-Cook, Juanamaría y María Mercedes Jaramillo (2005). *Mujeres en las tablas*, Buenos Aires, Nueva Generación.
- De Toro, Fernando (1999). "Teatro y feminismo". *Intersecciones. Ensayos sobre teatro*, Frankfurt am Main-Madrid, Vervuert-Iberoamericana.
- Escofet, Cristina (2000). *Arquetipos, modelos para desarmar (Palabras desde el género)*, Buenos Aires, Nueva Generación.
- (1994). "Prólogo". *Teatro Completo. Volumen I*, Buenos Aires, Torres Agüero Editor.
- Fernández, Ana María (1993). *Las mujeres en la imaginación colectiva. Una historia de discriminación y resistencias*, Buenos Aires, Paidós.
- Gambaro, Griselda (1985). "Algunas consideraciones sobre la mujer y la literatura". *Revista Iberoamericana (Pittsburgh)* 132-133: 471-473.
- (1998). "Nuevas pasajeras". *Teatro CELCIRT. Revista de teatrología, técnicas y reflexión sobre la práctica teatral iberoamericana* 9-10: 36-38.
- Moreno, María (1999). "De profesión, terrenal. Charla con Griselda Gambaro". *Página 12*, Suplemento "Las/12", 9 de septiembre.
- Nari, Marcela (1996). "Abrir los ojos, abrir la cabeza: el feminismo en la Argentina de los años '70". *Feminaria* 18-19.
- Proaño-Gómez, Lola (2000). "El humor feminista Escofet: una ironía militante". Jorge Dubatti (comp.), *Nuevo teatro. Nueva crítica*, Buenos Aires, Atuel: 161-177.
- Santoro, Sonia (2002). "Dramaturgas". *Página 12*, Suplemento "Las 12", 5 de julio.
- Seibel, Beatriz (1992). "Mujer, teatro y sociedad en el siglo XIX en Argentina". Lea Fletcher (comp.), *Mujeres y cultura en la Argentina del siglo XIX*, Buenos Aires, Feminaria: 290-297.
- Tahan, Halima (dir.) (1998). *Dramas de mujeres*, Buenos Aires, Ciudad Argentina/Biblioteca Nacional.
- Yusem, Laura y Alicia Zanca (2007). "Teatro: Entrevista con Laura Yusem y Alicia Zanca". 'Mujeres al frente'. *Clarín*, Sección "Espectáculos", 30 de abril.
- Witte, Ann (1996). *Guiding the Plot. Politics and Feminism in the Work of Women Playwrights from Spain and Argentina, 1960-1990*, New York, Peter Lang.
- Zayas de Lima, Perla (1998). "Susana Torres Molina, la mujer y el mito". Halima Tahan (dir.), *Dramas de mujeres*, Buenos Aires, Ciudad Argentina.

Zangaro, Patricia (2003). *Des-montajes. Reflexiones sobre dramaturgia y dramaturgos*, Buenos Aires, La Bohemia.

Zerilli, Linda M.G. (2008). *El feminismo y el abismo de la libertad*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

ENTREVISTA A RAFAEL SPREGELBURD

Luis Emilio Abraham

Universidad Nacional de Cuyo

Rafael Spregelburd nació en Buenos Aires, en 1970. Estudió actuación con Daniel Marcove y luego con Ricardo Bartís. Asistió durante varios años a los talleres de dramaturgia de Mauricio Kartun. Junto con Javier Daulte y otros seis autores, integró el Caraja-ji, un taller autogestionado de dramaturgia que los ocho jóvenes conformaron sin tutor alguno y que, a pesar de su resistencia a ser ubicados en una posición representativa, se convirtió, para el imaginario teatral porteño, en emblema de los cambios generacionales y de la “nueva dramaturgia” de los noventa. Al igual que otros teatristas emergentes en esos años, comenzó a hacerse conocido exclusivamente en su función de autor dramático con obras como *Cucha de almas* (su primer estreno en 1992), *Destino de dos cosas o de tres* (Premio Nacional de Dramaturgia, dirigida por Roberto Villanueva en 1993) o *La tiniebla* (1994), por mencionar solo algunos de sus primeros textos. Desde mediados de los noventa, comenzó a integrar las tareas de escribir-dirigir-actuar de tal manera que fue volviéndose muy infrecuente que confiara un texto propio al montaje de otros directores y menos aún que asumiera la dirección de piezas firmadas por otros. De las tres actividades, la única que ha desarrollado con cierta autonomía es la actuación, sobre todo en los últimos años y sobre todo en cine. No es extraño, entonces, que él se defina fundamentalmente como “un actor que se escribe las obras en las que le gustaría actuar”, sin que esto deba comprenderse en desmedro de su enorme talento literario. Hasta el momento, ha dado a conocer en la Argentina y en el extranjero casi

una cuarentena de obras, entre las que se destacan *Remanente de invierno*, *Raspando la cruz*, *La escala humana* (con Javier Daulte y Alejandro Tantanian), *Un momento argentino*, *Acassuso*, *Lúcido*, *Buenos Aires*, *Bloqueo*, *Todo*, *Apátrida*, *doscientos años y unos meses*, y *Spam*. Pero, sin dudas, las más célebres son *Bizarra* (una teatronovela en diez capítulos y con más de quinientas páginas en formato libro) y las obras que integran la *Heptalogía de Hieronymus Bosch*, ya que en ellas se manifiesta a pleno una de sus facetas más características: el emprender proyectos desmesurados que a primera vista parecen imposibles. Es además un prolífico traductor de dramaturgia y un seductor ensayista cuando habla de teatro y explica los fundamentos teóricos de su poética.

Esta entrevista se realizó el 19 de junio de 2006 en Buenos Aires. En su forma completa, permanecía inédita. Solo se publicó una versión resumida en el Archivo Virtual de Artes Escénicas con el título “La difícil tarea de no representar. Entrevista a Rafael Spregelburd”: artesescenicas.uclm.es.

Luis Emilio Abraham: ¿Cómo empezó tu vinculación con el teatro? Me refiero a la formación que recibiste antes de estudiar con Ricardo Bartís y con Mauricio Kartun.

Rafael Spregelburd: Empecé en una escuela privada que abrió la Casa del Teatro, que por entonces estaba dirigida por Rubén Barreira. Allí estudié con Daniel Marcove durante tres años. Él mismo me sugirió que estudiara dramaturgia porque veía en mis improvisaciones y en mi modo de trabajo cierta tendencia natural hacia el texto, una orientación también hacia lo literario. Por eso empecé a tomar clases de dramaturgia con Mauricio Kartun mientras estaba en la escuela de Marcove. Hacía las dos cosas al mismo tiempo. Luego Kartun me recomendó que, terminado mi proceso con Daniel, me pasara al taller de actuación de Bartís.

LEA: ¿Te acordás de las fechas en que tomaste el taller de Marcove?

RS: No, pero los puedo deducir. Yo me metí a estudiar teatro cuando terminé el secundario. Egresé en el 87, entonces muy probablemente en el 88 haya empezado. Hasta el 90. El de Bartís lo debo haber empezado en el 91 y el de Kartun en el 89.

LEA: ¿En qué técnicas de actuación te entrenaste con Marcove, y qué pudo haber significado esa etapa para tu trayectoria posterior?

RS: Estuvo muy bien haber comenzado por allí, porque durante esos tres años trabajé en una formación muy clásica: el método Stanislavski, obviamente muy traducido por lo que fueron aquí los maestros, que utilizaban el método revisitado por Strasberg. Esta técnica supone que en el proceso del actor hay una especie de orden o de etapas que hacen más fácil montar un texto naturalista del Tito Cossa de los años sesenta que montar un Shakespeare. Una ilusión que no existe. Pero es un tipo de formación muy mimética, muy representativa, que sin dudas aportó algo a mi trayectoria posterior. Si yo hubiera hecho al revés, si hubiera empezado mis estudios con Bartís, jamás hubiera arribado a los procedimientos que utilizo ahora. Yo creo que el lenguaje de actuación de mis obras está siempre ligado a una zona más mimética que ciertos teatros hiperexpresivos, como el de Bartís, que suponen que el actor tiene que ponerlo todo sobre el escenario. No tiene que ponerlo todo, si pone de más, si hace de más, a mí ya no me interesa. Y creo que esta convicción mía es producto de haber transitado las ideas sobre la actuación partiendo desde lo simple. Es producto de haber tenido que preguntarme en algún momento en qué se cree y en qué no.

LEA: Sin embargo, en tus obras, sobre todo en las últimas, la actuación parece muy distinta a lo que se entendía por "realismo" en ese tipo de formación actoral por

la que empezaste. ¿Qué papel puede haber cumplido tu experiencia con Bartís?

RS: Yo creo que esos procesos siempre tienen algo de cíclico. Cuando viene un teatro totalmente lírico o superexpresivo, luego hay una reacción muy violenta o un llamado muy fuerte de la realidad. Pero algunas de estas reacciones tienen formas totalmente modernas, como se observa en el caso del teatro de Federico León. El de Federico León es un teatro hipernaturalista, solo que los actores dicen de una manera naturalista textos muy raros. El teatro de Javier Daulte busca la ilusión cinematográfica, la idea de "realismo" a la que tendemos más fácilmente por la influencia de la televisión y del cine. Pero sus situaciones no contienen ningún mensaje. Es decir, no podríamos hablar propiamente de realismo o de naturalismo cuando no hay, por ejemplo, mensaje. La mimesis, en el método Stanislavski y en los estadios de la actuación que este supone, era una estrategia para la transmisión de un contenido.

LEA: Es como que hacía falta pasar por eso para llegar a cuestionarlo.

RS: Yo creo que es necesario descartarlo. Sí, creo que al menos en mi caso fue necesario transitarlo y descartarlo.

LEA: ¿Cuál fue entonces la experiencia recogida en el Estudio de Bartís?

RS: De Bartís, yo aprendí absolutamente todo lo que sé de teatro. Afortunadamente, además, yo tenía muchas diferencias con el Estudio de Bartís. Había dos cosas que me distanciaban de él. En principio, mi formación previa, mis tres años con Marcove, me habían aportado todo un sistema de formación actoral que él desprecia mucho. Y además estaba mi condición de autor cuando Bartís se encontraba en esa época rabiosa contra el texto: el texto era el enemigo. Así que yo me formé viendo y admirando

un tipo de teatro que no sería exactamente el mío. Yo fui a ver *Postales argentinas* y dije: “Yo quiero eso”. Lo más gracioso es que a Bartís me lo había recomendado mi propio profesor de dramaturgia. Cuando Bartís me vio, dijo: “Así que vos sos dramaturgo”. Así, muy despectivamente. Entonces para mí era una formación muy esquizofrénica. Un día tenía el taller de escritura con Mauricio, al otro día iba a lo de Bartís. El primer año en lo de Bartís yo lo pasé muy mal. Nada de lo que había estudiado previamente me servía, pero además él tenía para conmigo una actitud de choque porque yo escribía obras de teatro y creía que yo pensaba algo muy distinto de lo que pensaba él. Bartís pensaba que los autores no saben nada de teatro, que el teatro se escribe sobre la escena. En realidad, yo estaba de acuerdo con él, pero creía también que podía formarme en ambos campos y escribir mejor siendo actor, que es de hecho lo que hace él. Es decir, cuando él toma las obras de Shakespeare o toma *Muñeca* de Discépolo hace dramaturgia. Solo que en ese momento no lo aceptaba en esos términos. No aceptaba que se le llamara dramaturgo. Yo no sentía el mismo conflicto entre ambos roles y nunca terminaba de entender cuál era el problema. Claro, lo que pasa es que yo entré al Estudio en un momento... En mi primer año en el taller de Mauricio escribí un ejercicio de fin de año. Me acuerdo de que era verano, de que la mayoría se había ido y quedábamos dos o tres, pero él nos propuso un ejercicio de escritura de una obra corta. Esta obra corta que yo escribí ganó el Premio Nacional y fue estrenada en el San Martín. Para mí es un repugnante ejercicio de estilo de un estudiante, que se llama *Destino de dos cosas o de tres*. Quiero decir que yo tenía 19 años y tenía esta obra que había ganado un premio. Entonces yo llegué al estudio de Bartís y supongo que para él era un poco..., un poco ofensivo. Al tener tantas diferencias en relación a lo que se aprendía en el Estudio yo siempre tuve una formación muy crítica.

Por otro lado, en cuanto a la actuación, yo creo no reproducir el signo que Bartís ha imprimido en tantas generaciones de actores. Yo no me parezco ni a Omar Fantini ni a Alejandro Catalán, que son muy buenos actores formados por el Estudio. Cuando uno los ve, dice: “Este actor estudió con Bartís”. Ni yo ni Andrea Garrote, que fue mi compañera durante todos esos años, entrábamos bajo la denominación de “actor del Estudio”. Para mí eso fue como mi salvación. Tengo la sensación de que yo estaba allí aprendiendo todo —la relación del teatro con la representación, la relación del teatro con la política— y al mismo tiempo iba diferenciándome. Aprendí, además, porque lo cuestionaba, y de hecho creo que a partir de que lo cuestionaba fue que Bartís me empezó a respetar también como dramaturgo. Después de unos años de estar estudiando, él me propuso dar las clases de dramaturgia dentro del Estudio. Mientras yo seguía trabajando en el Estudio, daba clases de estructura dramática. En realidad, daba clases de lo que yo creo que hay que hacer: ayudar a los actores a organizar las escenas cuando no hay nadie detrás que se las escriba, a convertirse en escritores de las propias escenas. Esto también creo que sentó las bases de lo que a mí me pasa en el teatro. Yo no soy dramaturgo. Yo soy un actor que se escribe las obras en las que le gustaría actuar. A mí me resulta indispensable actuar. Hay algo de la literatura que no me termina de satisfacer en relación con el teatro. El actuar, el entender lo que pasa con el actor, el entender cómo el actor puede desmentir lo que está escrito, es la base sobre la que concibo las situaciones. Si yo dejara de actuar probablemente empezaría a escribir de otra manera, y eso me da mucho temor. No tiene que ver con ser bueno o ser malo. Tiene que ver con entender lo que ocurre cuando se actúa: no todos los elementos que van a construir la situación son escribibles.

Te decía... Ahora tengo la sensación de que yo estaba allí aprendiéndolo todo y me estaba diferenciando además. Pero en ese momento no me daba cuenta de que

yo me diferenciaba. Yo decía: “Eso que hacen ellos yo no lo puedo hacer y además creo que no me interesa”.

Igualmente, hay una zona importante de las ideas de Bartís con las que yo estoy de acuerdo. Vos fijate que muchos de los mejores actores que han salido del Estudio están con problemas para encontrar obras que les interesen. Los llaman para proyectos y terminan siendo un problema, porque el Estudio de Bartís es un estudio muy extremista en relación a esto que te pasa con la actuación. Él decía: “Si no hay obras que nos interesen porque nuestra generación de escritores no está escribiendo lo que nos interesa, va a haber que escribir las obras sobre la escena. Algo con lo que yo estoy totalmente de acuerdo. Mi diferencia con Bartís era más bien estética. Ese signo formalmente tan cargado, alienado, de cierta actuación, que es un signo extraordinario en él como actor, o en Pompeyo Audivert, pertenece a actores de una determinada generación que ya no es la nuestra o que no nos está hablando con la misma sensibilidad. El intento de Bartís, por ahí, era ese intento de reproducir su signo en otras personas. Eso puede ser peligroso. Es decir, cuando te digo que de Bartís he aprendido todo, me refiero a todo, lo bueno y lo malo.

LEA: ¿Vos decís que lo malo o lo que no querías hacer lo aprendiste sin que fuera la intención de Bartís?

RS: No, yo creo que él es absolutamente consciente de lo que produce, que dice ciertas cosas para que la gente pueda tomar partido. Una de las cosas que más aprendí es a no imponer jamás mi estética en mis alumnos. Eso lo aprendí de Kartun, que en ese sentido es todo lo opuesto a Bartís. Es un modelo de maestro. No importa tanto cómo escriba él. De hecho muchas veces sus alumnos ni siquiera han visto sus obras. Pero él sabe exactamente cómo acompañarte. Si vos pensás en los discípulos de Mauricio —Veronese, Federico León, Andrea Garrote, Tantanian, yo—, no hay dos que escriban igual.

LEA: Y casi nadie se parece mucho a él.

RS: Y nadie se parece a él además. Mientras que con Bartís pasa lo contrario. Sí hay un signo Bartís. No está ni bien ni mal. Pero, afortunadamente, yo pude terminar de manera muy abrupta con el Estudio “Bartís” porque nos peleamos. De hecho no nos hemos vuelto a hablar desde hace como diez años. Y digo afortunadamente porque en un momento fue como muy grave para mí que mi relación con el teatro pasara por una suerte de creencia en lo que se gestaba en ese estudio: la idea de una secta. Y de pronto yo ya no era más parte de esa secta y eso era muy raro. No sé si me interesaba el teatro. Me interesaba el teatro que se producía allí y el diálogo que ese teatro entablaba con lo de afuera. Por suerte el hecho de que fuera tan drástico mi corte implicó..., bueno, esto de matar al maestro y de darme cuenta que el maestro es una ilusión, es una ilusión creada por un pacto tácito de ambas partes. Yo te voy a creer durante un tiempo porque si no, no hay nada que pueda aprender. Luego me ha sido difícil encontrar ese rol del maestro, después de esa ruptura. He hecho otros cursos y he visto lo que piensan otras personas, pero la relación ha sido más bien de colegas.

LEA: ¿Eso es lo que pasó con Sanchis Sinisterra, por ejemplo?

RS: Bueno, con él sentí justamente una relación como de colegas. Nunca he podido volver a ponerme en esa situación de maestro y alumno. Me parece que fue justamente por lo tajante de la ruptura con Bartís y además porque yo ya tenía mis propios alumnos también. Cuando uno ya tiene sus propios discípulos y están produciendo obras, eso también enrarece mucho la relación con el maestro. El corte con Mauricio Kartun, en cambio, no existió. Yo estuve como seis años con Mauricio. Luego seguía discutiendo mis obras con él como las podía discutir con un amigo. Habiendo sido el mejor maestro que yo he conocido, Mauricio siempre se encargó de que uno no

sintiera que hasta que no te dieran una especie de título habilitante... Para nada, ha sido siempre muy muy generoso. Fue él quien insistió que presentara mi primera obra al Concurso Nacional. Yo ni siquiera sabía si me iba a dedicar al teatro en esa época. Yo empecé a estudiar teatro porque estaba cansado, terminé el secundario agotado y no quería estudiar nada en ese momento. Me tomé un año y dije: “Bueno, como en este año no voy a estudiar nada, voy a hacer un curso de teatro”. Y al año siguiente me iba a meter a estudiar ingeniería nuclear.

LEA: Y del trabajo junto con Javier Daulte y Alejandro Tantanian en *La escala humana*, ¿hay algo que te modificó? ¿Se modificó algo en tu manera de trabajar?

RS: Toda obra te modifica, sea con otros o no. Lo que fue allí muy singular fue el proceso. Creo que tal vez a ellos los haya modificado más que a mí porque yo ya había trabajado de a dos o en grupo. El trabajo en el estudio de Bartís solía ser así. Además, una de mis primeras obras, que fue la que coescribí con Andrea [Garrote], *Dos personas diferentes dicen hace buen tiempo*, fue escrita así. Se tiene la sensación de que el capricho de uno, lo que uno quiere meter en la obra, cuando se lo quiere explicar al otro se te deshace como arena entre las manos. En los procesos grupales pasa algo muy curioso, que es que los otros tienen justificaciones más serias y más coherentes para lo que yo propongo que yo mismo. En ese sentido, fue un proceso muy gozoso, es decir, fue una enorme travesura y se dio lo que nosotros dijimos en su momento, que sigo pensando que es verdad: la obra no es la sumatoria de las estéticas de tres personas es como la invención de una cuarta persona que tiene una estética particular. Fue muy curioso porque la obra se escribió íntegramente antes de empezar a ensayarla. También se dieron roles diferentes dentro del trabajo. La primera escena la escribimos entre todos. Luego Tantanian se fue de viaje. Javier y yo la seguimos escribiendo y él hacía una especie de tutoría. Nos hacía preguntas. Nos preguntaba el porqué de algunas

situaciones. Es una obra muy arbitraria y en la necesidad de explicarle esa arbitrariedad es que decimos que el valor de la obra era justamente su arbitrariedad. Luego esperamos que Tantanian volviera, y todo el final, la escena 7, que es la última hora o los últimos 45 minutos de la obra, la escribimos los tres juntos sentados en la computadora. Parábamos y lo volvíamos a retomar al día siguiente. Se seguía donde habíamos dejado. Pero era un momento en que ya sabíamos lo que faltaba, lo que la obra debía incluir, incluso cómo debía terminar. Creo que lo que más me modificó a mí fue la forma reveladora que tuvo el proceso, el descubrimiento de que se puede escribir más rápido de lo que normalmente lo hago. También yo siento que siempre me he dado muchas explicaciones para justificar lo que son simplemente caprichos, y en esa relación, donde el capricho está puesto claramente en otro, uno lo puede ver. Luego me di cuenta de que cuando una obra es escrita para un público esto es lo que ocurre. El público está más dispuesto a adherir más alegre e ingenuamente a lo que uno quizás se cuestionaría tanto y tanto y tanto que lo transformaría en una reflexión narcisista. Es decir, como a mí me interesó tanto esto porque lo estoy cuestionando tanto, debe tener cierto interés. Y a lo mejor no tiene ningún interés y uno ya ha perdido de vista que no tiene ningún interés. En cambio cierta espontaneidad que es verificada por otro en el proceso creador hizo de nuestra experiencia lo contrario. Fue un proceso de festejo de la broma ajena. Esto, que fue muy gozoso, yo lo aprendí para mí. Trato de escribir mis obras más esquizofrénicamente, como si lo que yo pienso de mis obras no fuera tan importante, como si hubiera otras miradas.

LEA: ¿Y has conseguido esa espontaneidad? ¿Has conseguido despreocuparte un poco de las justificaciones?

RS: Yo creo que sí. En mi caso, esto se ve claramente en los procesos en que he trabajado con los actores, como en el caso de *Bizarra*, o como en dos obras que estoy escribiendo ahora: *Bloqueo* y *Acassuso*, donde

no estoy trabajando en el escritorio. Miro a los actores y les digo: “Decí tal cosa”, entonces el actor se entusiasma y lo dice. Esta es también la forma natural de trabajar de Bartís. Uno no se sienta solo en el escritorio a redactar un texto. Creo que este proceso tiene que ver con esta idea del festejo de lo arbitrario y cómo esto genera una enorme cohesión intelectual, humana, lúdica, que es totalmente diferente a la reflexión del escritor que elabora ideas.

LEA: Pero al mismo tiempo en tu obra se intuye un gran interés por la reflexión teórica, y también te has orientado hacia la teoría en tus ensayos y conferencias, por ejemplo.

RS: Sí. En cuanto a la presencia de la reflexión en mi obra, yo creo que tiene que estar en el momento de la confección de la situación. Yo sé por qué me interesan determinadas obras más o determinados procesos. Sé qué es lo que dicen. Lo que para mí hay que tratar de evitar es depositarlo en los diálogos. Hay autores de teatro que, cuando tienen una idea, hacen que sus personajes la digan. Esta es una enorme diferencia entre el noventa por ciento del teatro que yo leo y lo que yo creo que hay que hacer. Es una enorme diferencia, de hecho, con el teatro europeo. Es en el diseño de la situación donde yo encuentro la poética teatral. Ahí es donde está la reflexión. Reflexiones en relación con el tiempo, la percepción, la arbitrariedad, el funcionamiento de lo que está vivo. A mí me preocupa la vida y no los discursos sobre la vida. Lo que está vivo lo enseña más la física que la dramaturgia. Cuál es la forma de lo vivo, cuál es su organicidad, cuál es su estructura. La vida es compleja, no es simple. Y todo el teatro, todos los manuales de dramaturgia te tratan de enseñar a simplificar, a encontrar fórmulas más o menos estables para una situación que es inestable como el agua en ebullición. Este tipo de cosas las dicen más los científicos cuando hablan, por ejemplo, de lo que llaman el proceso creativo, cuando hablan del enganche de fases en sus reflexiones sobre los planos de referencia, cuando se

refieren a la idea, a la aparición de la idea en el cerebro como un proceso químico. Estas explicaciones son mucho más coherentes que los métodos de escritura dramática y sus principios de acción, personaje, estructura. Pero si bien es importante toda esta reflexión teórica sobre el proceso de la vida, por ejemplo, escribir de una manera vital es algo que llega a ser instinto, se aprende con la práctica, se aprende a confiar en el instinto. Te lo pueden decir en tu primera clase de teatro, pero no lo vas a entender. Y no vas a entender sobre todo cuál es la manera de explotar tu instinto y proponer un tipo de escritura personal. De todas maneras mi teatro es muy reflexivo. Incluso las obras son para mí reflexiones teóricas. Una obra como *La modestia*, donde hay dos historias contadas en paralelo y nunca confluyen...

LEA: Esa obra, la organización de esa obra, ¿nunca le hizo acordar a “Todos los fuegos el fuego”, de Cortázar?

RS: No, no me hizo acordar. Es curioso que lo menciones porque ahora hay algo muy similar en una de las obras en que estoy trabajando: *La paranoia*, que será la sexta parte de la *Heptalogía de Hieronymus Bosch*. En realidad sería más parecida a “La noche boca arriba”, donde hay una doble realidad y lo que se cree real no lo es. Pero no, la verdad que no me hizo acordar. Yo la verdad que a Cortázar lo leí muy de adolescente, que creo que es la mejor época para leerlo. Pero lo que quería decir sobre *La modestia*, como ejemplo de la reflexión teórica que son para mí mis obras, es que independientemente de lo que pasa en cada una de las historias, hay una decisión previa totalmente arbitraria: que las historias sean dos y no una. Esto cuestiona de hecho el *quid* del teatro occidental, que es la idea de la unidad como valor, lo uno como valor. Aquí las historias son dos y se genera el intento desesperado de la razón por transformarlas en una. Me pregunto por qué cualquier cosa que se resista a ser una sola produce un deseo de embudo, un deseo de reducir a la unidad. En ese sentido la obra se constituye en un laberinto.

LEA: ¿La finalidad sería cuestionar los hábitos de interpretación del público?

RS: Sí. Pero lo que más me interesa es que los hábitos de interpretación no son arbitrarios, no están separados del resto de los hábitos de la vida. La gente interpreta así su propia vida y cree que la vida le da signos, que la casualidad no existe sino que todo está tratando de significar. La gente tiene intentos de racionalización y de simplificación. Lo que hace mi teatro es justamente generar tapices que hacen que la razón entre en cierta crisis. Esa es la reflexión teórica que me interesa proponer: cómo percibimos el mundo, por qué ciertas obras se resisten a esa percepción. Lo mismo aparece en otras obras más mucho más bizarras, como *Fractal*, en que hay dos actos sin aparente relación entre sí salvo que alguien ha mandado un video en el primero y el video reaparece en el segundo. Este video empieza a tener un valor emocional inexplicable y uno se pregunta por qué alguien en el primer acto está enviando un mensaje en video sin saber muy bien a quién. El personaje envía este mensaje desesperado a la nada y alguien que no es su destinatario original lo recibe al final de la obra, lo cual parece darle sentido a todo lo que está en el medio, que carece de sentido. O carece de significado, debería haber dicho en realidad. Ese es el lugar donde yo reflexiono sobre la realidad, en vez de pedirles a los personajes que tengan la lucidez para decir grandes ideas. Yo no compro ese paquete.

LEA: Además la gracia está en eso justamente, en que los personajes no se den cuenta de las situaciones que enfrentan...

RS: Y sí. Ese es un territorio que hay que dejarle al interpretador, al público. Esto es algo que aprendí de Sanchis [Sinisterra], que es muy divertido. El dice que es necesario que los personajes tengan dos o tres decibeles de coeficiente intelectual menos que uno porque si no, no se van a ver atrapados en las situaciones que necesitamos

que los atrapen. Casi todos mis personajes son bastante idiotas, incluso los que se creen muy inteligentes, sobre todo los que se creen muy inteligentes. Pero esta es una necesidad formal. En otros sentidos se puede decir que los personajes sufren igual que todo el mundo, o son malos o buenos igual que la gente. Pero si no hay cierto grado de ingenuidad idiota, no se va a poder producir esa maquinaria reflexiva distinta de la maquinaria racional con que leemos la realidad, se va a parecer a una imitación de situaciones reales y no se va a producir reflexión alguna. Lo digo porque los teatros oficiales, el *establishment*, supone que las grandes obras son las que dicen las grandes cosas. Yo creo que las obras son buenas en la medida en que no las dicen, sino que inducen a pensarlas, y eso se logra en la mecánica de las situaciones, no en el diálogo. Yo soy un anticlásico en ese sentido, detesto la mayoría del teatro clásico que es reciclado por cada época y que es forzado a decir distintas cosas por la belleza de lo que se dice. Para mí está yermo, es estéril. Acabo de ver el peor *Woyzeck* que he visto en mi vida, el de García Wehbi. ¿Lo viste?

LEA: No, todavía no. ¿No es muy buena?

RS: Es ofensiva. Es ofensivo que además el teatro oficial [la obra estaba en el Teatro Municipal San Martín] piense que con eso ha cubierto la franja del nuevo teatro. Esa es la idea que parece tener todo el mundo. *Clarín* le pone excelente. Andá a verla porque es increíble. Es una vergüenza. Es una vergüenza cómo actúan, es una vergüenza cómo cantan. Todo está mal elegido. Todo mal elegido a la vez y la suposición de... viste... esta cosa de provocar al público, que venga a ver sangre... Es tremendo.

LEA: Parece que hay gente que tiene la impresión de que eso sigue siendo "lo nuevo". Si es que existe lo nuevo... Porque siempre tenemos la impresión de que hay algo nuevo, pero a veces no sabemos bien qué es. Hay gente que piensa que lo nuevo es esa forma de vanguardia muy provocadora.

RS: Es un problema de la palabra. Cuando uno dice “la vanguardia”, piensa que es nuevo, y la vanguardia es de los años 30.

LEA: En tu obra también se observa una reflexión teórica importante sobre la misma cuestión de la representación. ¿Cómo se han ido modificando esas ideas a lo largo de tu producción?

RS: Se han ido modificando mucho. De hecho, vos sabés que yo a mis primeras obras las detesto, que me parece que han sido escritas por alguien que no era yo, y me pasa cada vez más ferozmente. Me pasa más cuando leo obras de colegas y veo que las primeras obras de Daulte, por ejemplo, son muy buenas, son muy coherentes con lo que está haciendo ahora; las primeras obras de Fede León se parecen mucho a lo que hace ahora también. Las obras de Veronese..., a veces uno no sabe bien cuál fue escrita en los noventa y cuál escribió en el 2000. Mis primeras obras me parecen escritas por otra persona, completamente incomprensibles para mí.

LEA: ¿Tenían mucho más que ver con el absurdo?

RS: Mucho más que ver con un absurdo formal. Pero, sobre todo, creo que esto se debe a que se trataba de textos escritos antes de empezar a dirigir. Trataba desesperadamente de mandar mensajes al director explicándole que dentro de la propia obra no convenía hacer lo que la obra decía: “No actúes, no representes lo que estoy escribiendo”. Entonces están llenas de acotaciones o redundan en: “El mundo es absurdo, cuidado, no representen”. Eran intentos desesperados de decirle al director que no solemnizara el objeto. Pero eran tan desesperados que a mí esas obras ahora me molestan. Como decís vos, se podrían encasillar como obras absurdas o que tienen más que ver con la vanguardia. De todas maneras, cuando alguien a mí me dice que mis obras son absurdas a mí no me gusta del todo.

Cuando yo era chico, en casa había una biblioteca heredada de mi tío abuelo y era una biblioteca muy rara. Le gustaba mucho el teatro, de vanguardia, y tenía los libros de Adamov, de Ionesco, de Anouille, de la vanguardia francesa sobre todo. Y, cuando yo tenía seis o siete años, empecé a leer, a escribir, a hablar y a caminar todo en la misma época. Fue a los seis años, antes era una especie de... Yo empecé a leer todo lo de esa biblioteca, de muy chico, insisto, seis, siete, ocho años... Comencé a leer a los escritores de la vanguardia teatral, los surrealistas, los dadaístas, los que tenían una relación con lo infantil, una relación buscada, un intento de volver a una cosa primitiva que los niños logran naturalmente, otra forma de comprender lo real. Para mí esos libros eran completamente coherentes. Yo los leía como si fueran literatura infantil. Y los leí muchas veces, además, porque me gustaban mucho. Cuando fui más grande, catorce o quince, toda la literatura que uno aprende en el secundario para mí era rara, porque para mí la literatura era eso otro. Es decir que para mí la vanguardia nunca fue la deformación o la ruptura de algo previo sino que fue el *establishment* y la ruptura eran las obras más clásicas. En mi cabeza las cosas estaban ya dadas vuelta en cuanto a lo literario. Lo mismo si pensamos en otro orden de lecturas. Yo leí primero a Cortázar y después a Borges. Entonces en mi cabeza estaba primero *Rayuela* o *El libro de Manuel* y después el cuento más tradicional. Entonces, naturalmente, me pasan dos cosas: primero que siento que toda actitud absurda es una actitud infantil y, segundo, que siento que el naturalismo, el realismo o cualquier tendencia artística que oculte la forma, que no la exponga tanto, es una actitud madura. Cuando yo empecé a escribir teatro y mis primeras obras eran absurdas no es porque yo adhiriera, es porque yo pensé que el teatro era eso. Lo otro a mí me sigue costando bastante entenderlo. El teatro de Shakespeare, por ejemplo. Hay obras que me encantan y obras que me parecen un desastre. Me gusta mucho *Macbeth*, me gusta mucho *Troilo y Crésida*, me gusta

mucho *Tito Andrónico*, me gusta *Hamlet*, *Romeo y Julieta* me gusta mucho también, y detesto las históricas, viste, los *Enriques*. Pero, por ejemplo, con autores como Miller, O'Neill, lo que sucedía es que yo leía y no entendía, me parecían demorados, me parecía que no lograban nada con el lenguaje. Hasta que conocí a Chejov, que es mi autor favorito, que logra una extraña mezcla de ambas cosas si es leído en la dirección equivocada, ¿no? Mis primeras obras son absurdas porque yo pensé que escribir era ese acto. Insisto, yo escribí mi primera obra a los diecinueve años, cuando el conocimiento de la literatura era el que traía de la escuela secundaria, que es ninguno. Pero había leído mucho. Creo que casi todo lo que yo leí en mi vida lo leí antes de cumplir los veinte años. Después empecé a leer mucho menos. Cuando una novela no me interesa la abandono. Antes leía todo. Entonces qué pasa. Claro, mis primeras obras son absurdas, pero yo siempre trato de disculparme de eso y digo: "Bueno, yo no sabía que existía otra forma de concebir el teatro". Pero, al mismo tiempo, tenía como una especie de resistencia a que las consideraran absurdas. Cuando yo leía las primeras críticas que se hacían de mis obras, que en general eran muy elogiosas, yo sentía que todos estaban equivocados: no había nada de absurdo, la realidad era eso. Yo siempre he llamado "realistas" a mis obras. Luego creo que llegué a una especie de acuerdo con la recepción de mis obras que es que, bueno, yo hago una especie de realismo extrañado, a la manera de Pinter. Pero al no ser inglés, todo está bastante más degradado, como ocurre acá. De todas maneras, no tengo una preocupación por definir eso que hago. Sí me pasaba al principio, por lo menos me interesaba señalar lo que no hacía, no quería que mis obras se identificaran sin más con el absurdo. Para mí era desesperante, porque cualquier obra que se autoseñale como absurda está condenada a fracasar. Creo que el público ya está muy acostumbrado a leer el absurdo. Yo no sé cómo siguen haciendo obras como *La cantante calva*.

Teatros oficiales de muchos países programan *La cantante calva*.

LEA: El efecto que provocaba no se puede volver a repetir, con esa obra al menos...

RS: No, yo pienso que no. También pienso lo mismo de *Woyzeck*, una obra que ha perdido totalmente su vigencia. Los absurdistas son los últimos clásicos que creo que se han permitido. Después de ellos, se acabaron. Ahora son solo intentos de reciclar cualquiera de las cosas previas para que tengan sentido para la contemporaneidad. Yo creo que representan el último plan de la humanidad. Como si se hubieran dicho todos juntos: “Ahora vamos a deconstruir el lenguaje”. Ahora no, ahora hay respuestas personales ante distintos estímulos poéticos y yo creo que esto es una suerte, es una suerte que no haya necesidad de enrolarse en ningún movimiento.

Luego qué pasa, que la palabra “absurdo” en este país ha empezado a significar cosas distintas que en otros países. Ha empezado a leerse dentro de una falsa bipolaridad: absurdistas *versus* realistas. De esa manera ha usado el término la crítica. Cuando uno dice que Pavlovsky y la Gambaro hacían un teatro absurdista, y Tito Cossa y Rovner hacían un teatro realista, y que luego, en los últimos años, estas cosas se empezaron a invertir, mi generación, supongo que a vos te pasa algo parecido, la vemos como una muy falsa dicotomía. Yo no puedo creer que en la época en que estrenaban las obras de Griselda [Gambaro], como *El campo*, se la acusaba de ser extranjerizante, europeizante, o se decía que sus obras no eran argentinas, cuando son las obras que mejor representan el estadio poético de nuestro país en aquella época. Mientras que las obras supuestamente más representativas de esa época — representativas de la clase media—, *El puente*, *El pan de la locura* y demás, han perdido su representatividad. Yo no estoy juzgando los valores de unos o de otros. Estoy juzgando cómo se las nomenció. ¿Por qué a unas se las

llamó “absurdas” y a otras se las llamó “realistas”? Para mí, la palabra “absurdo”, incluso cuando se ha tratado de elevarla a la categoría de movimiento casi político, ha sido una forma de decir que algo no pertenece al corpus de lo maduro, de lo serio, de lo estable. Entonces yo siempre he tratado de liberarme de esa dicotomía, que es una falsa dicotomía y de entender que algunas de mis obras, las primeras, se parecen formalmente a la vanguardia absurdista francesa. Eso, punto. La palabra no querría decir nada más que eso.

LEA: Después de esas primeras obras, ¿cómo se fueron transformando tus procedimientos y tus ideas sobre la representación?

RS: Hibridándose. Mis primeras obras tienen un acercamiento directo, expreso, expuesto, hacia el lenguaje, a lo lingüístico como tema, como en el caso de *Remanente de invierno*, donde el lenguaje es el tema de la obra. Luego he ido ocultando bastante más ese acto de desnudar la forma, de mostrar la forma. He dejado de pensar en el tema. Mis últimas obras ya casi no tienen un tema expreso. Sin embargo, el movimiento permanente de trabajo con el lenguaje persiste. Lo que pienso en relación al lenguaje se ha ido diluyendo un poco y ya no me preocupa tanto decirlo sino que subyace al proceso. Escucho los textos dichos por los actores y los cambio hasta que se genera el suficiente chisporroteo de polos opuestos como para sentir que el texto tiene valor. En *La estupidez* también hay muchas escenas donde el lenguaje está puesto en primer plano, pero ya está más disfrazado por la situación, y lo que ocupa el primer plano es la situación. Los yanquis que están haciendo el asado nunca dicen “asado”, yo me he cuidado muy bien de eso. Se supone que la obra transcurre en Las Vegas, así que hay palabras que estarían prohibidas. Dicen “la cajuela del auto”. La obra está escrita en un castellano neutro, pero tampoco se nota, salvo posiblemente cuando aparecen algunas palabras que quiebran esa regla. Seguramente si la hubiera escrito hace muchos años,

hubiera hiperexplotado estas palabras y estos recursos lingüísticos, como en el caso de *Remanente de invierno*, donde la manera de hablar pasa al primer plano. No es que yo descrea ahora de eso. Lo que pasa es que siempre tengo el trauma ilusorio de que una actitud es inmadura y otra es más madura. La actitud inmadura sería la del regodeo en esa situación donde la forma se presenta como tal, se presenta como forma. En *La estupidez*, en cambio, aparecen dos policías que están discutiendo sobre los idiomas, pero yo creo que allí aparece algo más interesante que el mero absurdo: la idea de que el lenguaje es anónimo, de que no le pertenece a nadie. Cuando ellos dicen: “Esto que nosotros hablamos no es inglés”, lo están diciendo en castellano. Es muy divertido lo que pasa con esa escena cada vez que la obra se tradujo, sobre todo cuando se tradujo al inglés. La obra perdió el cincuenta por ciento de sus bromas porque...

LEA: Como cuando aparece la publicidad con acento español...

RS: Claro, el traductor alemán me preguntaba por qué la obra dice eso de “cómprate un pompocho”. Yo le decía: “No sabemos, pero nosotros estamos acostumbrados a escuchar el español o el portorriqueño e intuir que algo debe ser”. Y no nos preocupa nada y seguimos mirando la televisión. Como el acostumbramiento a un idioma que no es el tuyo, que funciona para otros, que se ha tomado prestado. Yo empecé a pensar en qué país no tienen este problema. No hay ningún país en que el idioma haya llegado a una estabilización tal. Ha habido intentos de formalizar el idioma, como en el caso de los españoles que durante mucho tiempo se negaron a poner carteles en inglés o que para todo lo que se inventaba en la computación buscaban una palabra en castellano, mientras que todo el resto del mundo utiliza la palabra inglesa. Siguiendo este método, los españoles han llegado a decir cosas increíbles. Todo esto tiende a preguntar a quién le pertenece el lenguaje y por lo tanto quién es dueño de

establecer cuáles con sus reglas. Este tipo de reflexiones que siguen apareciendo todo el tiempo —mis personajes hablan raro, no están en completo dominio de lo que quieren decir, quieren decir algo y lo dicen mal— son formas de traducción más maduras de algo que al principio yo necesitaba exponer con absoluta franqueza. Ahora ya no. El director de mis obras soy yo. Mi única preocupación es hacer posible, cuando dirijo, lo que está escrito. Esa ya es una preocupación bastante grande: hacer posible la obra. ¿Qué entendemos por posible? ¿En qué cosas creemos y en cuáles no? Yo estoy convencido de que hay una larga lista de cosas irrepresentables en el teatro. A veces porque son simplemente imposibles de poner en escena. Otras veces porque se han transformado en clichés en función de las miles y miles de veces que se han visto. Entonces estos recursos empiezan a hablar antes del teatro que del mundo que se está viendo, y el público se comienza a preocupar por la realidad más que por el juego de la ficción.

Es un ejercicio que yo hago mucho con los alumnos. Les pido en la primera clase una lista de cosas irrepresentables para la escena. Es muy curioso porque algunos se piensan que es una pregunta filosófica y dicen, por ejemplo, un muerto, no puedo poner un muerto porque todo el mundo sabe que no está muerto. Y yo pienso que justamente por eso sí se puede poner. Lo que no se puede poner es alguien que se lastime con un vaso de vidrio que se rompe porque empieza a aparecer la realidad por encima de la ficción y el público empieza a pensar: “Uy, se rompió el vaso, mirá, a los actores los hacen caminar descalzos, alguien se va a lastimar”. El público se comienza a preocupar por la realidad más que por la ficción del juego. Lo de los muertos ponelo, pero tiene que estar claro que es un muerto trucho, si no, no es un muerto teatral. Es decir, no se trata de una pregunta tan filosófica, es una pregunta completamente técnica. Otro ejemplo: no podés poner un personaje atado en escena. Son ideas muy locas las que

estoy diciendo. Pero lo primero que te viene a la cabeza es: “Seguro que hace que está atado porque después se tiene que desatar para salir en el apagón”. Y estás pensando en que no está realmente atado. Ese tipo de recursos no es que estén mal en la medida en que vos puedas explotarlos. El espectador siempre está pensando en la trampa. Entonces uno puede proponerse usar ese pensamiento desviado, ese pensamiento formalmente tramposo del teatro para descubrir qué es lo representable y qué es lo irrepresentable. Otro ejemplo: borrachos en escena, es algo que no se puede.

LEA: Sin embargo, vos ponés a Andrea Garrote borracha en una escena de *La estupidez*.

RS: Pero ella no actúa la borrachera. Actuar los efectos de la borrachera es una situación que el teatro ha agotado por parecido consigo mismo. Todos estos conocimientos a los que me refiero influyen en la escritura, pero son zonas de la escritura teatral que se alimentan de la experiencia de la dirección y que nunca podrían provenir del campo de la literatura: un borracho en la literatura es un borracho perfecto porque está sostenido exclusivamente por la palabra, un muerto en el cine es un muerto perfecto. En el teatro, el público piensa en cómo es ejecutado. Por eso me gusta mucho a mí el teatro de Pinter y por eso me parece genial que le hayan dado el Nobel. Pinter inventó algo terriblemente complejo que ahora parece muy simple. No pone nada en escena que no sea gente sentada, hablando, tomando una copa de cherry, de jerez. Todo lo que trae de afuera es traído por la palabra. Es un invento extraordinario, no es un invento de la burguesía, como a veces se supone, que Pinter es un burgués. Puedo creer en todo lo que hay porque nada de lo que hay destruye esa ilusión perfecta. Lo que me genera más problemas es toda una zona bastante ingenua de la teatralización. Si yo veo un personaje con nariz de payaso, como pasaba en

algunas obras de Beckett, ya no puedo seguir mirando. Pero no es culpa de Beckett. Lo de Beckett es una revolución. Es culpa del excesivo formalismo que vino después y que ahora provoca problemas con cualquier intento de preanunciar demasiado la forma.

LEA: Después de esa primera etapa en que desnudabas la representación, ¿qué vino?

RS: Admitir un poco que solo se puede trabajar con la forma. Pero trabajo con lo formal para referir a aquello que la forma no puede decir en sí misma, lo que yo llamo el sentido.

Pompeyo Audivert dice algo muy atractivo: la izquierda supondría que el lugar en donde se producen los cambios es en las formas y que la forma es una especie de envoltorio para hacer más apetitoso el contenido. Claro, la izquierda siempre ha pensado en términos de un contenido que debe llegar a las masas, y cuál es el camino: la forma. Es muy atractiva esta reflexión. Primero, porque implica que los dos son indivisibles, cosa que ya sabemos y que Beckett enuncia con claridad: la forma es contenido. Luego, porque permite advertir que solo se puede trabajar con la forma. Pero lo que me interesa más ahora es trabajar con las formas para referir a aquello que la forma no puede decir, el sentido. Yo solo puedo trabajar con significados, que son forma, pero trato de referir al sentido. Para que quede más claro, en mis obras muchas veces hay policías, mis obras suelen ser policiales. Para mí, el modelo básico de narración es el modelo del policial, porque el espectador se identifica con el investigador. El tiempo transcurre hacia adelante, solo que yo quiero saber quién es el asesino. Hay un enigma y quiero resolverlo. *Edipo* es así, un buen policial. En mis obras, entonces, hay policías. ¿Qué implica poner policías en el teatro? ¿Y qué implica poner un policía en una obra de teatro en Alemania o ponerlo en Argentina? En Alemania, poner un policía es como poner un cartero. La policía nunca estuvo ligada a la idea de represión como

ocurrió aquí. Esto también fue una discusión que teníamos mucho con *La escala humana*, una idea que Javier Daulte también venía trabajando desde hacía mucho tiempo. El problema de que el teatro simbólico se hubiera afincado en la Argentina era que si vos ponías un militar en escena, el símbolo ganaba a cualquier cosa que hicieras para tratar de mostrar que ese personaje escapaba de lo simbólico. Por eso me pregunto cómo hacer para poner *Woyzeck* hoy en día: ocurre en un cuartel, todos son milicos. Me pregunto si se puede. Entonces pensamos que, si era posible huir del símbolo, había que empezar por contradecir aquello que precede a la obra, aquello por lo cual uno sabe de antemano que los militares o los policías son los personajes delesnables. ¿Cuál es el mecanismo? Bueno, en *La escala humana* ponemos una madre de familia. Una madre de familia puede ser un cliché, salvo que yo sepa que es un cliché y entonces pueda trabajar deconstruyéndolo hasta darle tantos rasgos secundarios como sean necesarios para hacer olvidar que es una madre de familia. La nuestra es una madre de familia que mata a sus vecinas. Entonces deja incluso de ser costumbrista. Cuando algo deja de ser costumbrista, vos podés permitirte el lujo de hablar de las milanesas y de los limones, podés permitirte la incursión en lo que está a la vuelta de la esquina. Pero solamente porque primero lograste el proceso técnico anterior. Los policías en mis obras no suelen cumplir con ese rol represor que los precede. En *La estupidez*, la escena del beso entre los dos policías es desesperante solamente porque cuando el público los ve está pensando en *Chips*, son los policías de *Chips* que en la obra se besan. El juego consiste en citar algo que precede y comenzar a deconstruirlo. A partir de allí, el público puede aceptar que cualquier cosa que les pase es posible, por más rara que sea, porque está deconstruido su juicio sobre ellos. Ya está desarmado, está desarticulado.

LEA: El juicio argentino sobre todo...

RS: Mirá, te cuento que nos ha ido mucho peor en otros países, donde la escena del beso es mucho más grave que en Argentina. Algunas personas intentan reírse y otros: “Shhhh”, cuando la escena evidentemente está armada como un chiste. Pero bueno, hay muchos países donde todavía no pueden entender que lo que nosotros hacemos en *La estupidez* es en serio. La gracia está en tomar un disparate absoluto y hacerlo en serio. El país donde peor nos ha ido es México, yo creo.

LEA: Claro, en México tal vez el teatro esté más vinculado con la seriedad.

RS: Hablan demasiado de la cultura. De todo país que habla tanto de la cultura yo empiezo a sospechar. Por su ilusión de representación, naturalista, al estar tan cerca de los Estados Unidos, y como la obra ocurre en Las Vegas, una zona fronteriza, para ellos nosotros estábamos actuando mal una serie de televisión. No podían ver la diferencia. No podían comprender por qué decimos: “Ya están los choris” en vez de “ya están los *hot dogs*”. Esas selecciones de lenguaje de que te hablaba antes que responden al propósito de ver en qué momento establecer las reglas y en qué momento quebrarlas para lograr aire y para lograr desolemnizar el objeto.

Como te decía, uno de los procedimientos que uso es citar algo previo para deconstruirlo. Entonces el público puede aceptar cualquier cosa, todo puede ser posible, por extraño que sea, porque está deconstruido su juicio previo. Ya está desarmado, se ha desarticulado para lograr aire y para desolemnizar el objeto. Este es el único país en que el teatro busca desolemnizarse desesperadamente. En otros países no hay problemas con lo solemne.

LEA: ¿A qué pensás que se debe?

RS: En mi caso eso se da porque estudié con Bartís y entendí que este es un país donde la vida política es tan solemne, tan mentirosa, tan ceremonial y nos ha hecho

tanto daño, que todo el mundo percibe lo solemne como el enemigo. Se ha apoderado de lo solemne una forma de vida política muy ligada al Mal. Aquí lo solemne es el Mal, es el encubrimiento, la hipocresía de la iglesia durante la dictadura, es la hipocresía del orden militar. Uno ve ahora los videos de los discursos de Videla y no entiende que todo un país haya creído en esa fórmula tan teatral y solemne a la vez.

LEA: ¿A qué te referís con esa idea de lo solemne?

RS: Para mí lo solemne se define de una manera muy fácil: lo solemne es aquello que no acepta otra mirada que la propia. Una obra de teatro de humor puede ser muy solemne en la medida en que establece bases previamente barajadas acerca de qué me debe hacer reír y qué no. Esa para mí es la forma de quienes hacen humor con la técnica del *clown*. La obra sienta esas reglas y es la manera que tiene la obra de reírse de algo. No acepta otras miradas. Para dar un ejemplo extremo, el mimo también es solemne. Si yo intento conmoverme con el mimo que se quedó encerrado dentro de una caja y no puede salir, me es imposible. No admite una mirada que esté más allá de su propia regla. Así que para mí lo solemne no tiene que ver exclusivamente con lo serio. De hecho, hoy en día la mayoría de las comedias terminan siendo tremendamente solemnes, porque no permiten pensar en otra cosa. Y yo creo que el espectador tiene el derecho de intervenir en la obra con su mirada y de ver lo que pasa desde otro punto de vista. El noventa y nueve por ciento del teatro que se ve es solemne. El noventa y nueve por ciento de las maneras en que se analiza el teatro es solemne, porque justamente lo que los críticos suelen hacer es estudiar la obra hasta descubrir cuál es esa regla que establece el punto de vista, y naturalmente se termina por negar matices al objeto en vez de darle nuevos matices.

LEA: En algunos ensayos y conferencias has planteado una relación estrecha entre la crisis de los modos

de representación teatral y nuestros problemas para creer en la representación política. ¿En qué sentido se conectarían ambos fenómenos?

RS: Yo he empezado a pensar más seriamente en todo esto desde que viajé, observando otros sistemas políticos representativos que funcionan mejor que el nuestro. Cuando los alemanes van a votar, suponen que tienen opciones y creen que tienen injerencia en el resultado. Yo me acuerdo que en momento en que había elecciones en Alemania vino a Buenos Aires un amigo mío alemán y yo le pregunté qué iba a hacer con las elecciones. Me dijo que él ya había dejado su voto. Lo había mandado por correo. Se había tomado el trabajo de votar a pesar de que se iba de su país. A mí eso no me pasa. Me da exactamente lo mismo porque no tenemos opciones. En este sistema que tenemos, lo único que hacemos es votar dentro de una interna, y el sistema de representación termina siendo mentiroso, ficcional. Hay una suerte de disfunción en los sistemas representativos que para mí se origina en una vida política muy especial. Seguramente si viviéramos en una dictadura, la ilusión de la democracia como sistema político de representación generaría un teatro muy distinto. Pero creo que este es un momento donde solamente podemos desconfiar del sistema representativo. Nos gobiernan personas que dicen actuar en representación nuestra. ¿Por qué los presidentes votan en contra de Cuba sin preguntarnos? No nos consultan si estamos de acuerdo o no con el bloqueo de Estados Unidos a Cuba. Entonces Argentina votó contra Cuba, y cuando uno viaja a Cuba tiene que darles explicaciones: “Mirá que yo no estoy de acuerdo”. Es muy evidente que nuestros representantes no nos representan. Representan solamente la continuidad de un sistema perverso. Yo preferiría que asumieran que no se trata de un sistema representativo. Además, jamás entendí la idea de la representación indirecta. La representación o es directa o no es representación. No sé si hay un sistema

representativo posible, pero este no lo es. Aceptemos que no lo es y ocupémonos de que se generen los vehículos para desarticular ese sistema. No hay representación posible en la vida política de la ciudad.

LEA: Lo perverso sería entonces el fingimiento fuera del teatro...

RS: Claro, y eso es lo que hay. La suposición de "ustedes lo votaron, háganse cargo de Menem". Los valores en realidad no son los de la representación del pueblo sino los económicos, los financieros, otro tipo de representaciones ficticias, como el dinero. El teatro es el arte de la representación. Si nos preguntamos por qué hay música, por qué hay artes plásticas, por qué hay teatro, podemos ver al teatro como el arte de la representación por excelencia. Entonces es natural que tenga una vinculación permanente con esta problemática. Yo insisto, en los países en donde la democracia funciona, los actores actúan de otra manera, no tienen empacho en decir: "Yo represento al policía", "Yo represento al ama de casa". Hay unas técnicas en relación con la posibilidad de la ilusión. Entonces resulta un teatro un poco más ingenuo, como el norteamericano. Es el tipo de actuación que uno ve en el grueso de las películas norteamericanas, independientemente de que son actores extraordinarios: la elección de qué hacer con ese talento suele ser siempre representacional. Vos ya sabés que si un personaje tosió en la primera escena, va a tener tuberculosis. A eso me refiero con representativo: todo es signo, la tos es signo de algo que vendrá después, un arma que al principio se encuentra en un cajón será disparada más adelante. En mi obra no sucede nada de eso. Si alguien deja un arma en el cajón durante el primer acto, probablemente no sea disparada después. Mi tarea es desarmar ese sistema representacional, donde los signos están allí para decir otra cosa. Mi trabajo consiste en cambio en decir la cosa, no en representarla. Es naturalmente una utopía. La utopía que persigue Fede León cuando hace, por ejemplo, su Proyecto

Museo y pone a un loco del Borda a contar su historia y la Guerra de las Malvinas. Podríamos preguntarnos si eso es teatro o un arte performático, pero en principio es una de las posibilidades de dar respuesta al problema. Otra variante son los larguísimos procesos que lleva a cabo Bartís para dirigir sus obras en la medida en que necesita diluir todas las marcas de dirección. Si se nota que algo ha sido marcado por el director, domina la representación y desaparece la presentación de la cosa.

LEA: ¿Y vos qué procedimientos elegís?

RS: Son muy diversos, pero empezaría por aclarar qué procedimientos descarto. Yo, por ejemplo, no puedo ir a ver una obra en la que de repente los actores hagan una coreografía. Si estoy viendo con interés un espectáculo pero de repente veo el orden, es decir, la intención de ordenamiento, dejo de creer en lo que veo. Hay mucha gente que no me entiende cuando yo digo que no puedo ver teatro musical. No soporto esa ilusión dentro del teatro. Esa convención por la cual los actores paran de hablar de un momento a otro y empiezan a cantar exhibe en exceso que todo ha sido muy ensayado. En todo caso lo podré disfrutar como música, pero nunca como específicamente teatral. No está en el límite del teatro, es el límite, ahí termina el teatro. Lo mismo me pasa con la danza-teatro. Lo que yo veo ahí es danza. La especificidad del teatro tiene que ver con la organicidad de lo que está vivo y con no poder predecir el próximo movimiento. Todo esto genera preguntas elementales cuando se trata de actuar: cómo hacerlo sin representar. Son discusiones que a veces tengo incluso con mis actores, que me conocen mucho. Les digo: “No, no me actúes el borracho, o en todo caso hacelo si querés, pero que yo ni me entere”. No es lo importante. Lo importante es aludir al sentido, no al significado, poder utilizar los significados —policía, ama de casa— para llegar al sentido. Esos significados son como piezas más o menos estables y es lo que el espectador va a ver en los dos primeros minutos de la obra, va a ver lo más parecido a lo

que ya sabe. Si vos ponés un monstruo verde con antenas y demás yo voy a pensar que es un marciano. Después a lo mejor digo: "No, no, mirá se está disfrazando porque hay una fiesta de disfraces". Después a lo mejor pienso que no hay una fiesta de disfraces sino que están probando una nueva máscara de caucho... Utilizo un proceso que consiste en que el espectador no pueda fijar las presencias como si remitieran a un solo significado. Ahora, lo que se pone en escena son personas y objetos comunes. El problema consiste en cómo hacer de eso un sistema no representativo. Insisto en que es una utopía y no se puede lograr en el teatro más que por momentos. La presentación es algo que todos percibimos pero que aparece fugazmente en medio de una representación ensayada y completamente milimetrada. Mi trabajo no es ordenar lo bello en el escenario como piensan algunos directores que en realidad son puestistas o coreógrafos. Eso no es un trabajo artístico serio.

LEA: Me da la impresión de que uno de los procedimientos que utilizás para conseguir eso tiene que ver con un modo particular de organizar las historias. Hay acontecimientos que no son fácilmente integrables, que no parecen encajar en la trama. En *La estupidez*, por ejemplo, eso que vos dijiste sobre la poca lucidez de los personajes a veces parece contagiarse al público. Hay cosas o hay acontecimientos que el espectador ignora.

RS: Sí, todo lo que tiene que ver con el cuadro es probablemente el paradigma de esa función. Le sustraigo al espectador lo que pasa con el cuadro entre una escena y la siguiente. Hay muchas cosas que el espectador no sabe de su historia, y ni siquiera puede ver el cuadro, que siempre esquiva la mirada del público. Entonces, se produce una recirculación de los significados. Son significados, son formas, pero la manera en que circulan puede diluir su voluntad representativa y aumentar su voluntad presentativa. Es decir, las cosas son esas cosas. El cuadro no simboliza nada, es el cuadro. No es un símbolo dentro

de la obra. No simboliza a la cultura. Y el proceso para lograr esto es negar todas las veces que sea necesario las posibles interpretaciones simplificantes a las que conduce el intento del espectador de abarcar todo lo que está viendo, de apresar todo con su mirada. Esos intentos se dan todo el tiempo. El espectador ve a unos policías y puede pensar que son el símbolo de la autoridad. Me pregunto por qué es tan complejo pensar que en la obra son simplemente los dos policías que se besan y que viven una historia romántica.

Otro ejemplo que te puedo dar es el final de *La estupidez*, que a mí me parece muy conmovedor, aunque nunca entiendo por qué. Justamente porque no entiendo por qué es que es conmovedor, en tanto que no tengo categorías verbales para representarlo. ¿Qué ha pasado? La chica paralítica, Ivy, tiene un mensaje muy importante que darle a la humanidad. No ha podido hablar con nadie porque es muda y, al final, cuando se encuentra con policías que sí hablan el lenguaje de señas, no la entienden o no les importa. Tampoco se dan cuenta de lo que les está diciendo. Es una verdad que va a pasar totalmente desapercibida. Y mientras tanto, mientras yo estoy experimentando esa sensación, la voz en off que termina la pieza dice cualquier otra cosa. La voz de Wilcox dice: “Querido diario...”. Es como una invasión que cae cuando yo estaba pensando en otra cosa. Creo que eso es lo que desarticula.

LEA: ¿La aparición del sentimiento en un lugar en donde no estaba programado?

RS: No sé si del sentimiento. No sé si lo que te emociona es lo que dice el relato que Wilcox ha escrito en su diario. Lo que te emociona es que las cosas no estén en su lugar. “Qué triste lo que pasó. Los otros dos pelotudos peleándose, los policías”. Viste que hay un momento de la escena, cuando ya está sonando el *off*, donde Wilcox le regala a Zielinsky la camisa leñadora que este se quería

comprar pero que no había comprado para que no se dieran cuenta de que habían robado el dinero. Wilcox le da la camisa leñadora y Zielinsky se la prueba en la espalda del tercer policía. Todo se convierte en una especie de motor centrípeto, las cosas van en todas direcciones. Esto no puede ser solemne. El espectador sabe que lo que está mirando es totalmente distinto a lo que está mirando el que está sentado al lado. Esos son los momentos en que se logra la presentación. Los momentos donde la complejidad de todas las líneas que se vienen barajando y se ponen en escena impide que haya una lectura correcta. Empiezan a bajar las luces. Entonces ya sabés que la obra va a terminar y le empezás a adjudicar otro valor a lo que se dice. Un texto paradigmático de este procedimiento es lo que pasa el final de *La extravagancia*. Todo parece un melodrama y el último texto de la madre, antes de morir, dice algo extrañísimo: “¡Cómo las he querido! Y sin embargo, ahora me muero. María, hija, me muero. Es decir, en contra de la idea tonta de que existe una patria”. No se estaba hablando de eso y entonces la aparición de este texto me obliga a pensar que la situación familiar, las tres taradas, la madre..., la patria, la patria, la patria, cómo entra la patria. ¿Qué he estado viendo y qué tendría que haber estado viendo? Así se desarticula lo que viene prerregurgitado, lo que viene previamente digerido, a través de la puesta en escena de los elementos crudos. Esto produce la aparición fugaz de lo presentativo por encima de lo representativo. Pero esa presencia pura solo puede aparecer fugazmente, si no sería insoportable.

LEA: ¿Cuándo empezaste a leer intensamente y a utilizar en tus obras la teoría del caos?

RS: Alrededor del año 2000.

LEA: ¿*Fractal* es la primera obra en que se ve claramente?

RS: No. Fue en unas obras anteriores que yo estrené en Bahía Blanca: *DKW* y *Plan canje*, que son obras

rarísimas, hechas con el mismo procedimiento de *Fractal*, pero obviamente con distintos actores. En ambos casos escribí sobre textos que iban surgiendo de las improvisaciones, pero con distintas formas organizativas. En *DKW* y *Plan canje* esos textos constituyeron escenas sueltas, me parecía imposible ligarlos en un solo argumento. Después en *Fractal* intenté ligar los textos. El proceso de los talleres también fue distinto. *DKW* y *Plan canje* se montaron en un año. *Fractal*, en dos años. Después del primer año de *Fractal* hicimos una primera muestra que se llamó: *Bonsai, miniaturas teatrales*, donde también estaba todo por separado y después decidimos qué nos interesaba de eso y vimos si se podía meter en una sola obra. Ese fue el primer intento narrativo surgido de textos de los actores. A mí me interesa el teatro narrativo. Por eso también me cuestiono todo el tiempo las narraciones lineales. Indago qué otras formas de narración pueden aparecer, formas de narración que obviamente la literatura y el cine ya vienen haciendo desde hace muchísimo tiempo. Busco formas de narración menos simples, menos simplistas. *Fractal* fue el segundo intento en que se buscó esa forma en la teoría del caos. Pero, en realidad, si nos vamos más atrás, en *La modestia* hay un intento de representación de la paradoja del gato de Schrödinger, el gato que es y no es al mismo tiempo, que está vivo y muerto a la vez, el principio de incertidumbre.

LEA: Incluso las imágenes del caos podrían buscarse más atrás en tu obra...

RS: Lo que pasa es que la vida es constitutivamente caótica. Cualquier intento de reproducir lo vital, se lea o no sobre el tema, te lleva a ese tipo de geometría, y no a la geometría lineal de los significados o de las moralejas o donde cada personaje está allí para representar una idea, como la clase media, todas las cosas que yo detesto del teatro argentino de mensaje.